

ARS PERENNIS

Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája
2nd Conference of Young Art Historians
Budapest, 2009

CentrArt Művészettörténeti Műhely Tanulmányok
CentrArt Arthistorical Workshop Studies

Primus Gradus Tanulmányok
Primus Gradus Studies

Szerkesztette
Editor in chief
TÜSKÉS ANNA

Tördelés és borítóterv
Page setting and cover design
PAPP GYULA
Pipaszó Bt., 0670-310-4120

ARS PERENNIS

Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája
2nd Conference of Young Art Historians
Budapest, 2009

CentrArt Művészettörténeti Műhely Tanulmányok
CentrArt Arthistorical Workshop Studies

Primus Gradus Tanulmányok
Primus Gradus Studies

CentrArt Egyesület
2010

A kötet megjelenését támogatta
The publication of this book was made possible by the support of



Eötvös Loránd Tudományegyetem Rektori Hivatal
Rectorate of Eötvös Loránd University



Esterházy
Privatstiftung

Esterházy Magánalapítvány
Esterházy Privatstiftung



DOKTORANDUSZOK
ORSZÁGOS
SZÖVETSÉGE

Doktoranduszok Országos Szövetsége
Association of Hungarian PhD and DLA Students



Műemlékek Nemzeti Gondnoksága

Műemlékek Nemzeti Gondnoksága
The National Trust of Monuments for Hungary



Nemzeti Kulturális Alap
National Cultural Fund



Nemzeti Civil Alapprogram
National Civil Fund

A borítón

1. Madonna, Kaporna, templom, freskó a szentély északi falán, részlet. Rostás Tibor fotója
2. Giuseppe Pisani: Károly Ambrus síremléke, Esztergom, székesegyház, részlet. Szerdahelyi Márk felvétele
3. Zenélő képóra Lebensalter ábrázolással, részlet. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma. Mészáros Ágnes fotója
4. Csaba László: Szent László-templom, Hollóháza. Wesselényi-Garay Andor felvétele

Cover art

1. Madonna, Kaporna (Koprivna, HR), church, fresco on the north wall of the apsis. Photograph by Tibor Rostás
2. Giuseppe Pisani: Sepulchral monument of Archbishop Károly Ambrus, Esztergom, cathedral, 1824. Photograph by Márk Szerdahelyi
3. Musical picture-clock with "Lebensalter". Photograph by Ágnes Mészáros
4. László Csaba: Saint Ladislaus's Church, Hollóháza (H). Photograph by Andor Wesselényi-Garay

A kiadványban megjelenő írások tartalmáért és a képek jogtisztaságáért minden esetben a tanulmány szerzője felelős.

The authors of the essays are responsible for the contents of their texts as well as for obtaining permission to reprint the images included in their essays.

© A kötet szerkesztője és szerzői, 2010

Copyright © 2010 by the editor and the authors



TARTALOM

CONTENTS

SZÉKELY MIKLÓS:

Előszó

Preface

11

TÜSKÉS ANNA:

Előszó

Foreword

12

FIATAL MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK II. KONFERENCIÁJA,

BUDAPEST, 2009. NOVEMBER 27–28.

2ND CONFERENCE OF YOUNG ART HISTORIANS,

BUDAPEST, 27–28 NOVEMBER 2009

Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája, 2009. november 27-28. Program

2nd Conference of Young Art Historians, 27–28 November 2009. Program

13

BIBÓ ISTVÁN:

Köszöntés a Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciáján, 2009. november 27.

Greeting at the 2nd Conference of Young Art Historians, 27th November 2009

16

MECSI BEATRIX:

Magyarország egyik legrégebbi festészeti emléke. A visegrádi esperesi templom falképtörödei

One of the earliest paintings in Hungary: Mural fragments from the Visegrád decanal church

19

RAFFAY ENDRE:

Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház és a magyarországi gótika kezdetei

Gate *Porta Speciosa* in Esztergom: The Beginning of Gothic Art in Hungary

23

ROSTÁS TIBOR:

Graeco opere – görög modorban I. Szávaszentdemeter és Kaporna 13. századi falképei

Graeco opere I. Frescoes in Kaporna and Szávaszentdemeter from the 13th century

31

WEISZ ATTILA:

Megjegyzések az újtordai református templom periodizációjához

Observations to the periodisation of the Calvinist church of Újtorda/Turda Nouă

43

SZŐKE BALÁZS:

Behúzott támpilléres terek és hálóboltozatok az erdélyi gótikában: Nagybaromlaka, Nagysink, Szászújfalu

Räume mit eingezogenen Strebepfeilern und Netzrippengewölben in der siebenbürgischen Gotik: Wurmloch, Großschenk, Neudorf bei Hermannstadt

51

PRAJDA KATALIN:	
Hölgy a képen. Fra Filippo Lippi <i>Kettős portréja</i> és a firenzei Scolari család	
La donna nel <i>Doppio ritratto</i> di Fra Filippo Lippi e la committenza artistica della famiglia Scolari	57
GÁL-MLAKÁR ZSÓFIA:	
Verancsics Antal főpapi szertartáskönyvének művelődéstörténeti összefüggései	
Art historical considerations on the Liturgical Book of Antal Verancsics	63
N. KIS TÍMEA:	
„Olyan Istent...hordoznak a lelkükben, amilyent meg is festettek” Illusztrációk két 16. századi antitrinitárius kiadványban	
“They are carrying such a God in their souls as they painted” Illustrations in two 16 th century anti-Trinitarian publications	71
KORUHELY NIKOLETTA:	
Sir Peter Lely: <i>Frances Stuart képmása</i> . A szépség hagyománya a 17. századi angol portréfestészetben	
Sir Peter Lely: <i>The Portrait of Frances Stuart</i> . The Tradition of Beauty in 17 th century English Portraiture	81
SZÉKELY GÁBOR:	
Egyház, mezőváros, művészet. A kecskeméti református egyházközség temploma és klenódiuai a 17–18. században	
Church, market-town, art: The church and liturgical objects of the Calvinist congregation in Kecskemét from the 17–18 th centuries	87
OLBERT MARIANN:	
Néhány adalék a budapesti Nagyboldogasszony Magyar Ortodox templom ikonosztáziójának vizsgálatához. Anton Küchelmeister bécsi „császári akadémiai festő” szerepe	
The iconostasis of the Dormition of Our Most Holy Lady Hungarian Orthodox Parish Church: The role of the Austrian painter Anton Kuchelmeister	93
ARANY ERZSÉBET:	
A Koháry család felsőmagyarországi uradalmi építkezéseiről, különös tekintettel a hontszentantali Koháry-Coburg kastély 18. századi építéstörténetére	
Contributions to the manorial constructions of the Koháry family in Upper Hungary with special regard to the history of the architecture of the Koháry-Coburg manor-house from Hontszentantal (Svätý Anton/Antol, Slovakia) in the 18 th century	97
TATÁR SAROLTA:	
A vértessacsi római katolikus templom mennyezetfreskója	
The ceiling fresco of the Roman Catholic church of Vértessacs	103
MÉSZÁROS ÁGNES:	
Idő-kép zenekísérettel. Jellemző képtémák és ikonográfiájuk 19. századi képórákon	
Depicting Time with Musical Accompaniment: Characteristic themes and their iconography on 19 th century picture-clocks	109
SEMSEY BALÁZS:	
Kulturális örökség és/vagy muzeológiai probléma? Beépített templomi berendezések az Iparművészeti Múzeumban	
Cultural Heritage and/or a Museological Problem? Built-in Church Furnishings in the Budapest Museum of Applied Arts	115

TÓTH BEÁTA: A kecskeméti városháza stílusa és Lechner Ödön nemzeti formanyelvének korszerű megközelítése A new approach to the Town Hall of Kecskemét and Lechner's national architectural style	121
TORMA ÁGNES: Schmahl Henrik három épülete a mór művészet 19. századi recepciójának tükrében Three buildings from Henrik Schmahl with respect to the 19 th century reception of Moorish art	127
TÜSKÉS ANNA: Velencei kútkaók Magyarországon Venetian Well-Heads in Hungary	135
TORNALLYAY ÉVA: Zrumeckzy Dezső építésze. Tormay Cecil és Herczeg Ferenc villája The Architecture of Dezső Zrumeckzy: The villas of Cecil Tormay and Ferenc Herczeg	141
ÁTS ÍRISZ: A Kecskeméti Református Újkollégium építéstörténete (1911–1913) The History of the Reformed New College of Kecskemét	147
SZÉKELY MIKLÓS: Az 1900-as párizsi világkiállítás Bálint Zoltán és Jámbor Lajos által tervezett magyar történelmi pavilonjának és installációinak tervei a párizsi Archives Nationales-ban Plans of the Hungarian pavilion and installations at the Paris World Exhibition in 1900	153
SÜLE ÁGNES KATALIN: Jánszky Béla és a bécsi Első Nemzetközi Vadászati Kiállítás magyar pavilonja Béla Jánszky und das ungarische Pavillon der „Ersten Internationalen Jagdausstellung Wien 1910“	159
BENKŐ ZSUZSANNA: Céhbeliek, Cenniniek, Spirituálisok. Művésztársaságok a gödöllői művésztelep jegyében The Guild Members, the Cennini Society and the Spiritual Artists: Artists' societies as the descendants of the Gödöllő Artists' Colony	169
RÓZSAVÖLGYI ANDREA: Delmár Emil műgyűjtő művészettörténeti kapcsolatai The Private Collector Emil Delmár's Connection with Art History	177
VÁN HAJNALKA: Jankay Tibor élete és művészete The Life and Art of Tibor Jankay	183
MÉSZÁROS ZSOLT: Hölgyek berettával. Kérdések az 1945 előtti magyar (nő)művészek megítéléséről Ladies with Berettas: Questions on the assessment of pre-1945 Hungarian female artists	189
MILLISITS MÁTÉ: Kálvin János képi ábrázolásai a Kárpát-medencében az elmúlt száz évben (1909–2009 között) Depictions of John Calvin in the Carpathian Basin in the past hundred years (1909–2009)	195

TASNÁDY S. ATTILA: Mokry Mészáros Dezső az alkalmazott művészetek területén Dezső Mokry Mészáros in the field of applied arts	201
ZSOLDOS EMESE: „Világos fekete. Az egész világegyetem” Egy Beckett-előadás képeiről “Light Black. The whole universe”: Pictures of a Beckett-Show	207
VINCZE GABRIELLA: A szöveg és kép viszonya Nádas Péter <i>Valamennyi fény</i> című fényképalbumában The relationship between text and images in Nádas Péter’s photography book <i>Some Light</i>	211
ZOMBORI MÓNICA: A hiperrealizmus megjelenése Magyarországon a hetvenes-nyolcvanas években The appearance of hyperrealism in Hungary in the 1970-80s	217
OLTAI KATA: Vágyott és kötelező szerep: férjhez menni! Kortárs művészeti stratégiák gender szempontú vizsgálata Desired and Expected: Get Married! An inquiry of contemporary artistic strategies from a gender aspect	223
KOKAS NIKOLETT: Borz Kovács Sándor élete és munkássága The Life and Art of Sándor Borz Kovács	231
KÖRMENDY KLÁRA ANNA: Szakralitás a kortárs építészetben: a nový dvůri Miasszonyunk ciszterci kolostor és a loppianói Mária Istenanya templom Il Sacro nell’architettura contemporanea: il monastero cistercense Nostra Signora di Nový Dvůr e il Santuario Maria Theotokos di Loppiano	235
WESSELÉNYI-GARAY ANDOR: Kétdimenziós építészet. Egy építészeti képikonográfia alapjai Two-dimensional architecture: The basis of architectural iconography	241

CENTRART MŰVÉSZETTÖRTÉNETI MŰHELY TANULMÁNYOK CENTRART ARTHISTORICAL WORKSHOP STUDIES

TEREI GYÖRGY: Az Árpád-kori Kána falu feltárása Das arpadenzeitliche Dorf Kána	249
SCHMIDT PÉTER: A bécsi Szent István-dóm és a pozsonyi Szent Márton-székesegyház építéstörténeti összehasonlítása Baugeschichtlicher Vergleich zwischen St. Stephan in Wien und St. Martin in Pressburg	253
VERESS FERENC: Note per un problema storiografico: Savonarola e le arti	261

TÜSKÉS ANNA: A pócsi Mária-kegykép kisgrafikai ábrázolásai Representations of the Mary-icon of Pócs in Engravings	267
TÓTH ÁRON: „Szám- és tértan s az alkalmazott mértan minden ágait magába foglaló magyar kézirat számos színezett ábrával” Az első ismert magyar nyelvű építészeti szakszöveg The first known architectural text in Hungarian	285
RÁKOSSY ANNA: Egy forrásértékű inventárium 1778-ból az Esterházy-kincstár „mobilis” darabjairól Ein Inventar aus dem Jahr 1778 über die „mobilisierten” Kunstwerke der Esterházy-Schatzkammer	293
SIMON KATA: A bodrogkeresztúri görög katolikus templom ikonosztázionja The Iconostasis of the Greek Catholic Church in Bodrogkeresztúr	303
SZERDAHELYI MÁRK: Az esztergomi Károly Ambrus-síremlék Rudnay Sándor hercegprímás levelezésében és a korabeli sajtóban The sepulchral monument of Archbishop Károly Ambrus in Esztergom in light of the correspondence of Archbishop Sándor Rudnay and articles in contemporary press	309
SZÉKELY MIKLÓS: Az 1878-as párizsi világkiállítás osztrák-magyar pavilonja The representation of Austria-Hungary at the 1878 Paris World Exhibition	317
WESSELÉNYI-GARAI ANDOR: Építészet és kontextusváltás Architecture and a shift in context	323

PRIMUS GRADUS TANULMÁNYOK PRIMUS GRADUS STUDIES

JANKOVICS NORBERT: A tarnaszentmáriai templom kőfaragványai The Stone Ornaments of the Church of Tarnaszentmária	329
JAKAB PÉTER: Tommaso Redi Kapisztrán Szent János-oltárképe a firenzei San Salvatore al Monte- templomban La tela di “San Giovanni da Capestrano” di Tommaso Redi, nella Chiesa San Salvatore al Monte a Firenze	333
BÜKI BARBARA: A Bakáts-téri templom falképeiről Über die Wandbilder der Kirche am Bakáts Platz	343

TÓTH KÁROLY:

„....nem is tehet másként jóízlésű művészember!” Tornyai János helyzetértékelése
1907 szeptemberében. Egy újonnan előkerült Tornyai-levél
“A styled painter cannot do anything else...” Commentaries on an unknown letter from
János Tornyai (1907)

355

Személy- és helységnévmutató
Index

363

A kötet szerzői
About the Authors

375

SZÉKELY MIKLÓS

Előszó

Preface

Kedves Olvasó,

e tanulmánykötet története négy évvel ezelőtt kezdődött. 2006 tavaszán indultak a CentrArt Egyesület megalapítását eredményező beszélgetések, ekkor kezdtük megfogalmazni egy független művészettörténész szakmai szervezet létrehozásának szükségét. A jövő kulturális és tudományos életét aktívan alakítani kívánó nemzedék tagjaiként elérkezettnek láttuk az időt egy új, elsősorban együttműködésen és egymás támogatásán alapuló szakmai közélet és közösség létrehozására. Névválasztásunkkal is utalni kívántunk elképzeléseinkre, tevékenységünk középpontjában már kezdettől nem csupán művészettörténet művelése, hanem fiatal kutatók közösségének építése áll. Valljuk, hogy a magyar kultúra gyarapítását és a művészettörténet művelését csak összefogással, és a nemzeti közösségünk érdekeinek szem előtt tartásával érdemes végezni.

Négy évvel ezelőtt az elmúlt évtizedek művészettörténeti szakmai közéletének szellemiségétől markánsan különböző szakmai fórumot és műhelyt kívántunk létrehozni, lehetőséget biztosítva ezáltal kutatási tervek és új együttműködések szabad megvalósítására, közösségépítésre, emberi és szakmai kapcsolatok kialakítására. Feladatunk nagyobb volt, mint hittük, elszántságunk és kitartásunk nagyobb volt, mint hitték mások. Bízom abban, hogy napjainkra kezdeti munkánk eredményei már felderengenek a „körön” kívül állók számára is, pályájuk elején álló művészettörténészeknek tudományos eredményeik szélesebb körű bemutatásához lehetőséget, a művészettörténészek mindennapi életéhez pedig nyitott, szabad, elfogadó szakmai közéletet tudunk biztosítani.

Az egyesület alapításában testet öltött tudományos és közéleti szándékunk, és a tanulmánykötet kiadásának igénye egy töről ered. Az egyesület alapításakor elérkezettnek láttuk az idejét annak, hogy a magyar művészet eredményei is szélesebb körbe ismertté váljanak határainkon belül és azokon kívül. A művészettörténet fokozatos hazai népszerűsödésének jeleként értékeltük, hogy az évezredforduló környékén a magyar művészettörténet-oktatás sokak számára elérhetővé vált. Alakulásunk időszakában fontos célként fogalmaztuk meg fiatal művészettörténészek munkáját bemutató európai szintű konferencia megszervezését és az ahhoz kapcsolódó tanulmánykötet megjelentetését. A kolozsvári Entz Géza Alapítvány kezdeményezéséhez kapcsolódva ezt az igényt határokon átvéő kezdeményezéssé sikerült emelni.

A CentrArt Egyesület tagjainak egyik legnagyobb közös vállalkozásának eredményét tartja kezében a Kedves Olvasó. Ezúton szeretném megköszönni a szervezésben, lebonyolításban, adományozásban, részvételben, szerkesztésben és megjelentetésben közreműködőknek hozzájárulásukat. Szükségesnek tartom kiemelni, hogy a kötetben szereplő tanulmányok szerzői között szép számmal találhatók egyesületen kívüli kutatók is. Nekik külön köszönettel tartozom az egyesület nevében azért, hogy konferencián való részvételükkel és kutatómunkájuk eredményeinek közlésével kinyilvánították elismerésüket és bizalmukat a CentrArt Egyesület tevékenysége felé.

Dear Reader,

The story of this volume of essays began four years ago. The discussions which led to the foundation of the CentrArt Association started in the spring of 2006, when we first spelled out the need for the establishment of an independent professional organisation of art history. As members of a generation wishing to actively influence the cultural and scientific life of our future, we thought that time has come to create a new professional and public community mainly based on cooperation and support of each other. Even with our name we already wanted to reflect our ideas, and from the beginnings we have focused our activity not only on the cultivation of art history, but also on building a community of young researchers. We believe that promoting Hungarian culture and art history should only be done with collaboration and with the interests of the national community in mind.

Four years ago we wished to create a professional forum and workshop that differed significantly from the spirit of the art historical discourse of the past few decades. We wanted to provide opportunities to realise research projects independently, form new partnerships, and develop personal and professional relationships. Our task was bigger than we had previously thought, but our determination and perseverance were stronger than others thought. I hope that by now the results of our initial work has begun to draw attention “outside the circle.” We provide possibilities for young art historians starting their career to present their results to a wider audience, and also an open, independent professional environment for their everyday life.

Our scientific and public intentions embodied in the formation of the association, and the demand for the publication of this volume of essays stem from the same root. At the foundation of the association we thought the time was right for the results of Hungarian art to become more widely known within and beyond our borders. We regarded the fact that the education of art history had become available for many around the millennium as a sign of the growing popularity of art history in Hungary. During our early days we resolved to organise a conference that would present the work of young art historians and publish a related volume of essays. In cooperation with the Géza Entz Foundation in Kolozsvár (Cluj-Napoca, Romania) this initiative became one that reached over borders.

The present book is the result of one of the largest joint enterprises of the members of the CentrArt Association. I would hereby like to thank all those who have contributed to and helped with the organisation, arrangements, donations, participation, editing and publishing. It is noteworthy that among the authors of this publication one can find quite a number of researchers outside the association, too. I owe special thanks to them on behalf of the association for having expressed their appreciation of and confidence in the activity of the CentrArt Association.

TÜSKÉS ANNA

Előszó

Foreword

A CentrArt Egyesület az Entz Géza Alapítvánnyal együttműködve 2009. november 27-29. között megrendezte a Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciáját az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Tanácstermében. Kezdetől fogva gondoltunk arra, hogy az elhangzó előadásokat tanulmánykötetben jelentetjük meg. A kötet első részében közreadott tanulmányok köre azonban nem teljesen egyezik az előadásokéval, mivel néhány szöveg írásos változata sajnos nem készült el.

Kötetünk második részét a CentrArt Egyesület műhelyében 2006-2009 között tartott előadások alkotják. Régészek, történészek és művészettörténészek alapkutatásainak friss eredményeit mutatja be ez a fejezet. A kötet harmadik részében az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Művészettörténeti Intézetében 2006-ban Pál Linda és Süle Ágnes Katalin által *Primus Gradus* címen kezdeményezett, de megghiúsult tanszéki folyóirat első számába készült négy tanulmány kapott helyet.

Kötetünkben több tudományág, és tudományos iskola képviselőinek különböző szemléletű írásait adjuk közre. Úgy véljük, hogy a történettudomány, a művészettörténet és a régészet sajátos megközelítési módjai sokszínű képet adnak a magyar művészettörténeti kutatás aktuális kérdéseiről. A tanulmányok az európai művészet néhány, eddig figyelmen kívül hagyott vagy nem kellő mélységben ismert területét és forrását állítják a középpontba. A tárgyalt témák átfogják a középkortól a 20. századig terjedő időszakot. A tanulmányok túlnyomó többsége új alapkutatásokra épül. Jelentős részük egy-egy művet vagy forrást elemez, de van köztük nagyobb forráscsoportra kiterjedő, átfogó vizsgálat is.

Köszönjük Tóth Bálintnak, Schmidt Péternek és Michele Sitának a tanulmányok idegen nyelvű összefoglalóinak lektorálását.

This volume of essays is the result of nearly three years of intensive work by the CentrArt Association. Between 2006 and 2009 the Association organised more than thirty lectures, about twenty walks around Budapest, almost a dozen excursions in the surrounding areas and two summer camps. The series of lectures provided an opportunity for young art historians and archaeologists to present their work and research. This series culminated in a conference organised by the Association in collaboration with the Géza Entz Foundation at the Faculty of Philosophy of Eötvös Loránd University, Budapest, in the autumn of 2009. It is on these foundations that the current volume of essays is based. This work focuses solely on the latest research results of the youngest generation of Hungarian art historians in order to foster an open and fair discourse on the actual state of the profession and current problems in related fields.

In the field of Hungarian archaeological and art historical studies, this volume takes a humble seat. However, in addition to a significant contribution to the ever-expanding corpus of studies, this book of essays also offers a rare insight into a workshop of young art historians.

The arrangement in which the material is presented requires a few words of explanation. The volume is divided into three parts according to the occasion during which the papers were presented: (1) the conference on 27–28 November 2009; (2) the lectures at the CentrArt workshops between 2006–2009, and (3) essays that were intended to be published in the eventually failed journal *Primus Gradus*, initiated by Linda Pál and Ágnes Katalin Süle at the Institute of History of Art at Eötvös Loránd University, Budapest. In general, in each of the three parts the essays are printed in chronological order related to a given topic.

The seventy essays of the volume represent a wide variety of topics and periods. Among these, Romanesque, Gothic and Renaissance art and architecture are particularly well represented. However, analyses of paintings, sculptures and buildings from the Baroque period and the 19-20th centuries also constitute important parts of the volume, expanding the scope of the book to include many key aspects of art history.

We are particularly grateful to Bálint Tóth, Péter Schmidt and Michele Sità for their invaluable help in revising the foreign-language abstracts..

Program

2009. november 27. péntek

9.00 KÖSZÖNTÉS. BUDAPEST, ELTE BTK, A ÉPÜLET, KARI TANÁCSTEREM
Dr. Dezső Tamás, az ELTE BTK dékánja
Dr. Bibó István művészettörténész

**9.30–17.00 KÖZÉPKORI, RENESZÁNSZ ÉS
BAROKK MŰVÉSZETI SZEKCIÓK ÜLÉSEI:**

Budapest, ELTE BTK,
A épület, Kari Tanácsterem

9.30–11.15 „KÖZÉPKORI MŰVÉSZET I.” SZEKCIÓ.
ELNÖK: SZAKÁCS BÉLA ZSOLT

Mecsi Beatrix: Magyarország egyik legrégebbi
festészeti emléke: A visegrádi esperesi templom
falképtöredékei

Jankovics Norbert: Boldva, egy Árpád-kori
szerzetesi templom

Rác Miklós: A bakonyszentlászlói román kori
templom kutatása

Raffay Endre: Esztergom és a magyarországi
gótika kezdetei

**9.30–17.00 19. ÉS 20. SZÁZADI MŰVÉSZETI
SZEKCIÓK ÜLÉSEI:**

Budapest, ELTE BTK,
A épület, 47-es terem

9.30–11.15 „19. SZÁZADI MŰVÉSZET” SZEKCIÓ.
ELNÖK: ROZSNYAI JÓZSEF

Mészáros Ágnes: Idő-kép zenekísérettel:
Jellemző képtémák és ikonográfiájuk 19. századi
képórákon

Semsey Balázs: Kulturális örökség és/vagy
muzeológiai probléma? Beépített templomi
berendezések az Iparművészeti Múzeumban

Tóth Beáta: A kecskeméti városháza

Torma Ágnes: A Schmahl Henrik tervezte
Uránia a mór művészet 19. századi recepciójának
tükrében

Tüskés Anna: Velencei kútkává az 1894– 1914
közötti Magyarországon

11.15–11.30 Kávészünet

11.15–11.30 Kávészünet

11.30–13.00 „KÖZÉPKORI MŰVÉSZET II.” SZEKCIÓ.
ELNÖK: JÉKELY ZSOMBOR

Rostás Tibor: Bizánci és italo-bizánci falképek a
13. századi Magyarországon

Weisz Attila: Megjegyzések az újtordai
református templom periodizációjához

Szabó Tekla: Szent Miklós lecsendesíti a tengert
vagy az eklézsia hajója? Ikonográfiai pontosítások
az újra feltárt magyarvistai falképek kapcsán

Szőke Balázs: Behúzott támpilléres boltozott
terek Dél-Erdély 16. század eleji építészetében

11.30–13.00 „SZÁZADFORDULÓS MŰVÉSZET”
SZEKCIÓ. ELNÖK: RÉVÉSZ EMESE

Tornallyay Éva: Zrumeckzy Dezső építészete
Áts Írisz: A Kecskeméti Református Újkollégium
építéstörténete (1911-1913)

Székely Miklós: Az 1900-as párizsi világkiállítás
magyar vonatkozású tervanyaga a párizsi
Archives Nationales-ban

Süle Ágnes Katalin: A magyar pavilon az Első
Nemzetközi Vadászati Kiállításon Bécsben

13.00–14.00 Ebédészünet

13.00–14.00 Ebédészünet

14.00–15.45 „RENEZÁNSZ MŰVÉSZET” SZEKCIÓ.

ELNÖK: JERNYEI KISS JÁNOS

Horváth Gyöngyvér: A jelenlét ereje. Az anakronizmus mint multidiagetikus képi elbeszélésforma

Prajda Katalin: Fra Filippo Lippi Kettős portréja mint komplex művészettörténeti probléma

Gál-Mlakár Zsófia: Verancsics Antal főpapi szertartáskönyvének művészet-és művelődéstörténeti összefüggései

N. Kis Tímea: „Olyan Istent...hordoznak a lelkükben, amilyent meg is festettek”

-Illusztrációk két 16. századi antitrinitárius kiadványban

Horváth Iringó: Két 17. századi textília összefonódó történeti vonatkozásai

15.45–16.00 Kávészünet

16.00–17.00 „BAROKK MŰVÉSZET I.” SZEKCIÓ.

ELNÖK: SERFŐZŐ SZABOLCS

Kovács Mária Márta: Bibliai ábrázolások úrasztali edényeken

Koruhely Nikoletta: Sir Peter Lely: Frances Stuart képmása. A szépség hagyománya a 17. századi angol portréfestészetben

Székely Gábor: Egyház, mezőváros, művészet: A kecskeméti református egyházközség temploma és klenódiumai a 17-18. században

14.00–15.45 „20. SZÁZADI MŰVÉSZET I.” SZEKCIÓ.

ELNÖK: DRAGON ZOLTÁN

Benkő Zsuzsanna: Céhbeliek, Cenniniek, Spirituálisok: Művészársaságok a gödöllői művésztelep jegyében

Rózsavölgyi Andrea: Dr. Delmár Emil műgyűjtő művészettörténeti kapcsolatai

Ván Hajnalka: Jankay Tibor élete és művészete

Mészáros Zsolt: Hölgyek berettával. Kérdések az 1945 előtti magyar női alkotók megítéléséről

Millisits Máté: Kálvin-ábrázolások a Kárpát-medencében az elmúlt száz évben (1909–2009)

15.45–16.00 Kávészünet

16.00–17.00 „20. SZÁZADI MŰVÉSZET II.”

SZEKCIÓ. ELNÖK: DRAGON ZOLTÁN

Tasnády S. Attila: Mokry Mészáros Dezső az alkalmazott művészetekben

Zsoldos Emese: „Világos fekete. Az egész világegyetem.” – Egy Beckett-előadás képeiről

Gassama-Szabó Bernadett: “Az Ismeretlen Esztergom festője – Esztergom ismeretlen festője” Bajor Ágost festő-és grafikusművész munkássága

2009. november 28. (szombat)

**9.00–13.00 BAROKK MŰVÉSZETI SZEKCIÓK
ÜLÉSEI:****BUDAPEST, ELTE BTK,****A ÉPÜLET, KARI TANÁCSTEREM**

9.00–10.30 „BAROKK MŰVÉSZET II.” SZEKCIÓ.

ELNÖK: RÉNYI ANDRÁS

Várallyay Réka: Isten segedelmé volt velem...

Fejezetek egy háromszéki udvarház két

évszázadnyi történetéből

Orbán János: Városkép és társadalom változásai

Marosvásárhelyen a Királyi Tábla beköltözését

követően

Kovács Zsolt: Erdélyi szász epitáfiumok emble-
matikus ábrázolásai**Olbert Mariann:** Néhány adalék a budapesti
Nagyboldogasszony Magyar Ortodox templom
ikonosztázionjának vizsgálatához. Anton Küchel-
meister bécsi „Császári akadémiai festő” szerepe

10.30–11.00 Kávészünet

11.00–12.30 „BAROKK MŰVÉSZET III.” SZEKCIÓ.

ELNÖK: TÓTH ÁRON

Arany Erzsébet: A Koháry család felsőmagyaror-
szági uradalmi építkezéseiről, különös tekintettel
a hontszentantali Koháry-Coburg kastély 18.
századi építéstörténetére**Tatár Sarolta:** A vértessacsi római katolikus
templom mennyezetfreskója**Hegedűs Enikő:** Millenniumi kiállítás.

Gyulafehérvár, 2009. július 9.–november 29.

**9.00–13.00 20–21. SZÁZADI MŰVÉSZETI
SZEKCIÓK ÜLÉSEI:****BUDAPEST, ELTE BTK,****A ÉPÜLET, 47-ES TEREM**

9.00–10.30 „20–21. SZÁZADI MŰVÉSZET”

SZEKCIÓ. ELNÖK: GERMAN KINGA

Vincze Gabriella: A szöveg és kép viszonya

Nádas Péter fényképészkönyveiben

Zombori Mónika: A hiperrealizmus megjelenése

Magyarországon a hetvenesnyolcvanas években

Véri Dániel: Rekonstrukciók és álrekonstrukciók

Major János művészetében

Oltai Kata: Vágyott és kötelező szerep: férjhez

menni! Kortárs művészeti stratégiák gender

szempontú vizsgálata

10.30–11.00 Kávészünet

11.00–12.30 „20–21. SZÁZADI ÉPÍTÉSZEK ÉS

DIZÁJN” SZEKCIÓ. ELNÖK: SZÉKELY MIKLÓS

Kokas Nikolett: ...volt egyszer egy dizájnér...**Lantos Edit:** Megyaszó, római katolikus templom
1946–1951, avagy corpus a kandallóban**Körmendy Klára Anna:** Szakralitás a kortárs
építészetben**Wesselényi-Garay Andor:** Kétdimenziós

építészet – Az építészeti kép ikonográfiája

12.30 ZÁRSZÓ. BUDAPEST, ELTE BTK, A ÉPÜLET, KARI TANÁCSTEREM

13.00–14.30 Ebéd

BIBÓ ISTVÁN

Köszöntés a Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciáján,

2009. november 27.

Greeting at the 2nd Conference of Young Art Historians,

27th November 2009

Tisztelt konferencia, kedves kollégák, de inkább így mondanám, kedves Barátaim,

Először is köszönöm a megtiszteltetést, hogy majdnem két évtizedre pályaelhagyó, renegát művészettörténészként köszöntést mondhatok ebben a körben; s jelzem, hogy ez alkalomból két – egymással összefüggő – dologról szeretnék értem magam, és hogy néhány előadás különösen is érdekel – ennek a konferenciának; 2. miben látom e konferenciának önmagán túlmutató jelentőségét.

1. Kezdjük az elsővel. Örömem elsősorban annak szól, hogy a program tanúsága szerint negyvennél is több fiatal művészettörténész van ma a magyar nyelvterületen, aki ebben a látszólag minden realitástól elrugaskodott szakmában komolyan dolgozik és ráadásul ilyen összejövetelek megszervezésére és/vagy a benne való részvételre adja a fejét és idejét, az érvényesülés lukratívabb – és sokkal kevésbé közösségi jellegű – egyéb módozatai helyett. Persze én is el vagyok rugaskodva a világtól, hogy ennek örülök; de hát hogyan örülnék az el-, meg- és kiöregedő generáció tagjaként, amikor megerősítve érzem magam abban, hogy nemcsak a középgenerációval, hanem a fiatalokkal is (akiket már alig ismerek) azonos vagy hasonló gondolkodásmód és közös értékrend köt össze. Ha szabad ezt a köztétet így összefoglalni: mi vagyunk azok a marhák, akik világválság idején középkori freskókkal foglalkozunk, globális felmelegedéskor türelmi rendeleti templomokkal, választási kampány helyett szecessziós ornamentikával. És ezzel már ott vagyok mondanivalóm második részénél, amellyel szeretném Önöket viszont-megerősíteni abban, hogy igenis igazuk van ebben a – látszólagos – világtól-elrugaskodásban.

2. Ehhez pedig hadd hívjam támaszul Fülep Lajos gondolatmenetét, amelyet 1956 nyarán, Rembrandt születésének 350. évfordulóján tartott emlékbeszédében fejtett ki, s amelyet – mutatis mutandis – mai helyzetünkre is érvényesnek érzek. Miről is van szó ebben a párhuzamban? Rembrandt akkor élt, amikor az emberiség tudatában éppen lezajlott az addig ismert világ hirtelen-váratlan decentralizációja: bebizonyították, illetve felfedezték, hogy nem a Föld a világ közepe, s hogy Európán-Ázsián kívül más földrészek is vannak. Az európai ember és megszokott környezete egyszerre parányivá zsugorodott, kicsivé és jelentéktelenné vált; egyúttal azonban nagy kihívás támadt, amely egyszerre volt lehetőség és kísértés is. Nevezetesen, hogy az ember ura lehet ennek a kitágult világnak is, de a kitágult Földnek mindenképpen. S az uralkodók, politikusok, katonák, kereskedők erre a kihívásra nem is válaszolhattak másként, mint nagy hódításokkal, utazásokkal, felfedezésekkel, kalandokkal, gyarmatosításokkal; s az első eredmények, úgy látszott, mintha őket igazolnák.

A németalföldi festészet válasza azonban – noha az igazi nagy veszélyek akkor még alig látszóttak – radikálisan más volt. Minél kisebb lett a világban az ember, annál fontosabb lett e festők számára: annál több gonddal, szeretettel, annál

több részvétellel és szolidaritással ábrázolták, s ennek csúcsa Rembrandt művészete. S Fülep szerint Rembrandt azért kortársunk (megemlékezésének ez a címe: Kortársunk, Rembrandt), mert a XX. század közepe óta – s én hozzáteszem: máig – hasonló, csak még robbanásszerűbb decentralizációs periódusban élünk: az ember végképp semmivé zsugorodott, miközben lehetőségei, veszélyei és kísértései óriásira nőttek. Rembrandt és a németalföldiek válasza tehát ma is aktuális.

S itt látom a párhuzamot: mert nem kell festő-óriásnak, sőt feltétlenül festőnek sem lenni ahhoz, hogy ki-ki a maga szakmájában és a maga műfajában ugyanazt a választ adja kora kérdéseire, mint a németalföldiek a maguk idejében: hogy t.i. elsődlegesen nem az a fontos, ami a világban, a világegyetemben történik; hanem előbb fontos az, ami bennünk és közöttünk történik. A válságot, a globalizációt, az úr belakását, a túlnépesedést, a járványokat, a környezetvédelmet, az atomerő kérdéseit meg kell oldani; de mindezekkel nem fogunk boldogulni, ha múltunkkal és jelenünkkel, egymással és önmagunkkal nem tudunk megegyezni, vagy legalábbis őszinte párbeszédben lenni. S ha ehhez találkozásokat, összejöveteleket kell szervezni, ahol megismerhetjük egymás gondolkodását, terveit, rögeszméit, vesszőparipáit, elfoglaltságait, tévedéseit stb. – akkor szervezzünk találkozásokat. Szeretném hinni, hogy ez a konferencia – az Önök válasza – erről is szól, s ezért mutat túl önmagán. S ha meg tudnak maradni a Rembrandt és társai, s az ő nyomukban Fülep Lajos által sugallt meggyőződésben, akkor nem lesznek rossz társaságban.

Köszönöm a figyelmet.

Dear participants, dear colleagues, or rather, dear friends, First of all, I would like to express my gratitude for having been given the opportunity to address you. I, as a renegade art historian, who had previously abandoned this profession for almost two decades, would like to talk about two inter-related things on this occasion. Firstly, why I am glad for this conference, apart from being honoured and especially interested in a number of lectures. Secondly, what I perceive to be the significance of this conference.

Let me start with the first topic. I am delighted to see that, according to the programme, there are more than forty Hungarian-speaking young art historians today, who in this field, seemingly detached from all reality, work seriously, and what is more, dedicate their time to organise and/or participate in such meetings, instead of other, more lucrative – yet less communal – ways to success. Of course, I myself am alienated from the world for being pleased with this situation. But how could I not be when I experience that as an “old buffer” I am not only linked with the middle generation, but also younger people (whom I hardly know) by an identical or similar mentality and set of values. Let me phrase it thus: we are the fools who rather care for medieval frescoes instead of the economic crisis, churches from the time of the Tolerance

Act as opposed to global warming and Art Nouveau ornaments regardless of election campaigns. And with this I have reached my second point, in which I would like to confirm to you that indeed you are right in your apparent seclusion from the world.

To give further explanation to this idea allow me to refer to the thoughts of Lajos Fülep, which he put forward in the summer of 1956, in his memorial speech on the 350th anniversary of Rembrandt's birth, and which – *mutatis mutandis* – I feel are valid in our present situation. For what is the parallel? Rembrandt lived when the sudden and unexpected decentralisation of the world as it had been known until then took place in human understanding: it had been proven and discovered that the Earth is not the centre of the universe, and there are also other continents besides Europe and Asia. Europeans and their familiar surroundings suddenly shrank to something minute and became very small and insignificant. With this a major challenge arose, which was both an opportunity and a temptation. Namely, that man may be the master of this expanded world, but will surely be the master of the expanded Earth. Hence rulers, politicians, soldiers, traders could not answer this challenge otherwise than with conquests, travels, discoveries, adventures and colonisations. The first results seemed to justify them.

The answer of painters from the Low Countries was, however, radically different, although the real dangers were hardly to be seen at the time. The smaller man became in the world, the more important the world became for these artists: they took to depicting humankind with greater care, love, com-

passion and solidarity, and the epitome of this process is Rembrandt's art. According to Fülep, Rembrandt is our contemporary (the title of Fülep's commemoration is *Our Contemporary, Rembrandt*), because since the mid-20th century onwards we have lived – and I would add, still do today – in a similar period of decentralisation: man has finally shrunk to almost nothing, while opportunities, threats and temptations have increased enormously. The reaction of Rembrandt and his compatriots is still relevant today.

And this is where I see the parallel, for it is not necessary to be an outstanding painter, or any painter for that matter, in order for everyone to give the same answer in their own profession and occupation as the people of the Low Countries did in their age. It is not what happens in the world or the universe that is of primary importance, but rather what happens within and between us. The economic crisis, globalisation, the conquest of space, overpopulation, epidemics, environment protection, questions of atomic energy all have to be resolved. But we cannot manage all these problems until we do not reconcile with, or at least stand in honest dialogue with our past, present, each other and ourselves. And if this needs encounters, meetings to be organised, where we get to know each other's thinking, plans, obsessions, crazes, conceptions, mistakes, etc., then let us organise meetings. I would like to believe that this conference, your answer, deals with this issue, and thus grows into something other than itself. And if you manage to keep to the conviction of Rembrandt, his fellow painters and Lajos Fülep, then you will not be in bad company.

Thank you for your attention.

MECSI BEATRIX

Magyarország egyik legrégebbi festészeti emléke. A visegrádi esperesi templom falképtörödékei

Bevezetés

Visegrád a Dunakanyarban, Budapesttől északra 30 km-re található, a Visegrádi-hegységhez tartozó hegyek koszorújában. Első említése a veszprémi püspökség javára 1009-ben kiadott oklevélben található, ahol a püspök egyházmegyéjének részeként említik „Visegrád civitas”-t, azaz Visegrád vármegyét, a későbbi Pilis és Pest vármegyék elődjét.¹ „Ez a vármegye, hasonlóan a fölötte fekvő Esztergom, illetve az alatta fekvő Fejér megyéhez, a Duna két partján fekvő területeket ölelte fel. Székhelye a Sibrik-dombon álló, késő-római erődítményből átalakított vár volt, amely a környéken élő szlávoktól a 10. század végén a Visegrád (magasabb helyen fekvő vár) nevet kapta.”² A Sibrik-dombon a korai Árpád-korban kialakított ispánsági központtal kapcsolatosan létesült az első plébánia, közvetlenül az ispáni vár, a várjobbágyok védelme alatt. A plébánosok az ispánok segítségével indították el a templomok építését, közösen jártak el abban is, hogy a vasárnapot, mint munkaszüneti napot megtartsák, és mindenki templomba menjen. Későbbiekben az egyházszervezet kialakulása és megszilárdulása után az ispáni központokban lévő plébánosok lettek a püspöki egyházmegyék kerületeinek vezetői.³

Visegrádon a legkorábbi templomok így ehhez a Sibrik-dombhoz közeli területhez köthetők, de hamarosan több templom és kolostor is létesült a térségben. Ezen templomok és kolostorok közül falképek szempontjából a legérdekesebb a Sibrik-dombon, az ispáni vártól keletre a Várhegy oldalában feltárt, a Szent István-kori plébániatemplom falaira ráépült 11. századi esperesi templom. Tanulmányomban elsősorban az itt talált, ásatásokból előkerült – javarészt publikálatlan – falképeket kívánom bemutatni.

Az esperesi templom⁴

A Szent István-kori plébániatemplom helyére épült új, nagyobb méretű templom egyenes szentélyzáródású épület volt. Egyetlen hajóját fa szentélyrekesztő osztotta két részre. Ebből talpgerendájának a déli falban látható lenyomata, és a középső kapujának két cölöplyuka maradt fenn. (1. kép)

A keleti szakaszban három oltárt emeltek. „A főoltár előtt egy kőlappal fedett sírba egy előkelő személyt, a sír mérete alapján valószínűleg egy gyermeket temethettek el. A nyugati részen egy széles, karzattal egybeépített tornyot emeltek. A karzat földszintjének két korinthoszi oszlópa felett palmettás vállkövek tartották a boltozat íveit.”⁵ Az emelet mellvédjén Buzás Gergely rekonstrukciója szerint öt kisméretű, nyolcszögletű oszlopocska állhatott, amelyek palmettás, szalagfonatos vállkövek közvetítésével támasztották alá a hajó teljes szélességét elfoglaló torony falát. (A kőfaragványok közül két oszlopfőtörödéket a *Pannonia Regia* című kiállítás katalógusában is közöltek, kat. I-17, I-19)⁶

A karzatra a déli oldalról vezetett fel egy külső lépcsőház, a torony felső szintjeire pedig ugyanott csigalépcsőtorony vitt fel. Buzás Gergely megfigyelése és véleménye szerint az egész nyugati építményt a templom építése közben történt tervváltozás kapcsán készítették.

A karzat felépítése után készült el a templom gazdag belső kifestése. (Ugyanis egy vállpárkányon kimutatható a falkép vörös keretelése.) „A templom déli kapuja előtt temetkezés-

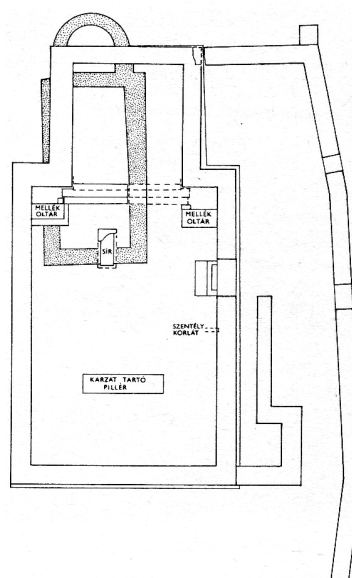
re használt tornác állt. A tornácban elhelyezett előkelő sírok némelyikéből arany ékszerek kerültek elő. Az egyik sírt sírkőként egy elfűrészelt római oszlopdarab fedte. A tornác déli bejárata elé cölöpszerkezetes faházat építettek. Hasonló szerkezetű faépület nyomai az előcsarnok nyugati bejárata előtt is előkerültek. A templom papjainak sírjai a szentély mögött helyezkedtek el. Az egyikből 11. századi ónkehely és paténa, a másikkól vas vezeklőöv került elő.”⁷

A templom temetője az épülettől nyugatra helyezkedett el. „A régi templom temetőjétől elkülönülő új temető sírjainak éremmellékletei közül a legkorábbiak Salamon király (1063–1074) és Géza herceg pénzei voltak. Az egyik – Szent László (1077–1095) pénzével datált – sírnál megfigyelhető volt, hogy kiásásakor már átvágták a második, egyenes szentélyzáródású templom építésekor keletkezett habarcsos réteget.”⁸ Ezen megfigyelések alapján keltezik a templomot a 11. századra, feltehetően Salamon király uralkodási idejére.

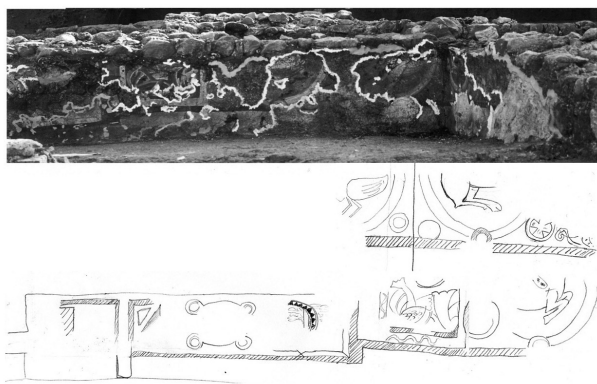
„Ez a templom rövid ideig állt csak, már a 12. század folyamán elhagyták, a sírok egy részét exhumálták, köveit is elkezdték elhordani: Erre vall az, hogy az egyik mellékoltár romjai közül 12. századi pénz került elő. Végül az épület romjait a tatárjárás utáni nagy várépítkezések idején, a 13. században bontották le teljesen, hogy köveit felhasználják az alsóvár lakótornyának építkezéséhez.”⁹

Az esperesi templom falképei

A magyarországi festészet történetének legkorábbi emlékei általában csak kevésbé ismertek, amelynek részben oka ezen emlékek ritkasága, gyakori átfestések és törödékeségük, és a csak szűk szakmai körök által hozzáférhető szakirodalomban való publikálása, illetve ennek hiánya. Az 1970-es években ezért óriási szenzációt keltett, amikor a visegrádi Sibrik-dombon folyó ásatások nyomán előkerültek a 11. századi



1. kép: A visegrádi Sibrik-domb közelében feltárt templomok alaprajzai. Rajz: Szőke Máttyás. SZŐKE 1986. 7.



2. kép: In-situ falképek a templom déli és nyugati falán.
Fotó: Magyar Nemzeti Múzeum, Mátyás Király Múzeum, 1978. Rajz: Mecsi Beatrix



3. kép: In-situ falképmaradvány összefonódó halfarkak ábrázolásával.
Fotó: Magyar Nemzeti Múzeum, Mátyás Király Múzeum, 1978



4. kép: Ásatásokból előkerült férfifej-töredék a templom felmenő falairól. 10×12 cm. Fotó: Mudrák Attila. Rajz: Mecsi Beatrix

esperesi templom falmaradványai elképesztő frissességgel megfestett freskótöredékekkel. Erről az eseményről több napilap és ismeretterjesztő cikk is beszámolt,¹⁰ azonban a szenzáció elmúltával a lelkesedés kissé elült, és elsősorban a konzerválási, műemlékvédelmi szempontok kerültek előtérbe,¹¹ és csak az 1994-ben megrendezett *Pannonia Regia* című kiállításon kerültek ismét az érdeklődés középpontjába.¹² Az ásatásokból előkerült festészeti leletanyag tudományos feldolgozása jelenleg is folyamatban van, 1995 óta dolgozom

az ásatásokból előkerült töredékek tudományos szempontok szerinti rendszerezésével, amely munka nehézségét növeli, hogy a templom lábazatán viszonylagos épségben fennmaradt festményeken kívül több ezer apró freskótöredék került elő az ásatási szelvényekből, amelyek összerakós-játék szerű összeállítása és tudományos szempontok szerinti feldolgozása igen nagy türelmet és odafigyelést igényel. Tanulmányomban rövid beszámolót kívánok nyújtani a még nem lezárult kutatásról, és felhívni a figyelmet Magyarország egyik legrégebbi falképeire, amelyek méltán érdemelnek nagyobb nyilvánosságot és ismertséget.

A visegrádi Sibrik-dombon 1977–78-ban kiásott 11. századi templom falképei előkerülésük szempontjából két fő csoportra oszthatók. A leglátványosabb részletek a templom déli falának lábazati részén maradtak fenn körülbelül 1 méteres magasságban. A szentély déli falán 1,6 méter hosszán szintén festményeket láthatunk, amelyek geometrikus mintákat mutatnak. A hajó déli, illetve kisebb részben nyugati falán 9 méter hosszán maradtak meg a lábazati képek festett részletei.¹³ Ezek az *in situ* megmaradt falképtöredékek kerek, illetve négyzetes kereteléssel ellátott mezőkben állatalkokat (ugró őzre támadó tigris/oroszlán(?), madár, halak) illetve márványt utánzó felületeket mutatnak. (2. kép) A karzat oszlopainak vonalában összefonódó farkú halak (3. kép), a hajóban színes berakásos márványburkolatot utánzó díszítés látható.

A leletanyag másik, izgalmasabb részét azok a falképtöredékek alkotják, amelyek a templom felmenő falainak magasabb részeiről származnak. Ezek a régészeti ásatásokból, a föld alól előkerült töredékek a festészeti program szempontjából a lábazati freskóknál jóval fontosabb, ikonográfiai jelentőséggel bíró részeinek számítanak. Azonban töredékességük folytán nagyon nehéz ezen ikonográfiai programot feltérképezni és rekonstruálni.

Az itt talált férfifej arcát árnyaló okker és halványzöld finom fokozatai, a bravúrosan alkalmazott fehér csúcshétyek a koraközépkori, preromán festészet Bizánc közvetítette klaszszikus örökségére, illuzionizmusára emlékeztet.¹⁴ (4. kép) Ez a bizáncias stílusjegyeket mutató kifestés a 11. században Európa-szerte elterjedt festészeti stílus egyik egyedülálló emléke.

Ebből a korszakból a környező országokban sem nagyon ismertek ilyen magas színvonalú, párhuzamként használható emlékek, így csupán a töredékekből összeállítható kisebb-nagyobb részletek sejtetnek valamit a program egykori nagyságáról és fontosságáról.

A *Pannonia Regia* című kiállításon (1994) a Magyar Nemzeti Galériában és a nemzetközi *Európa Közepe 1000 körül* című vándorkiállításon (2000–2002) a Magyar Nemzeti Múzeumban, Krakkóban, Berlinben, Mannheimben, Prágában és Pozsonyban bemutatott női fej részletét további elemekkel tudtam kibővíteni.¹⁵ A nő alakja mögötti háttér dekoratív díszítése a ráfestett laza sárga ecsetvonásokkal, nagy valószínűséggel függöny ábrázolása lehet. Egy másik női fej részlete leginkább gazdag hajdíszével vonja magára a figyelmet, arca nem volt eddig beilleszthető az előkerült töredékek arc részleteiből. (5. kép)

A számos figurális részletet megjelenítő falképtöredékeken feliratok nyomai is előkerültek. Ezek értelmezése még nagyobb és koncentráltabb munkát igényel. Az itt látható betűtípusok középkori betűtípusok táblázataival való összevetése remélhetőleg közelebb visz majd a freskók kapcsolatrendszerének feltérképezéséhez.

Hogy igen jelentős volt ez a templom, azt nem csak az bizonyítja, hogy a templom méretéhez képest ilyen díszes és



5. kép: Ásatásokból előkerült női fej töredékei a templom felmenő falairól. 16×28 cm. Fotó: Mudrák Attila. Rajz: Mecsí Beatrix

magas színvonalú kifestést kapott (ebben a korban ritkaságszámba ment egy templom teljes kifestése),¹⁶ hanem az is, hogy szobrászati kőanyaga szoros kapcsolatban áll a királyi építkezésekkel, tehát valószínűleg ugyanazok a kőfaragók dolgoztak Tihanyban, Veszprémben és a pilisszentkereszti királyi építkezéseken.¹⁷ E jelentős emlékanyag stíluskapcsolatainak, történelmi vonatkozásainak feltárása jelenleg is folyik, remélhetőleg közelebb hozva minket e méltatlanul kevésbé ismert és ismertetett korszak festészeti emlékeihez.

Jegyzetek

- 1 GYÖRFFY György: *Budapest története az Árpád-korban*. In: *Budapest Története*. Budapest, 1973.
- 2 SZŐKE Mátyás: *Visegrád. Ispánság Központ*. Tájak Korok Múzeumok kiskönyvtára 244. Budapest, 1986.1.
- 3 SZŐKE, 1986. 4–5.
- 4 Lásd bővebben Buzás Gergely elemzését (BUZÁS Gergely – MÉSZÁROS Orsolya: *A középkori Visegrád egyházainak régészeti kutatása*. In: *Magyar Sion*, új folyam 2. kötet (44. kötet), 2008/1.: 71–103.
- 5 BUZÁS, 2008. 71.
- 6 TÓTH Sándor: I-17. I-19. katalóguscímszó, ill. 54. skk., passim. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Magyar Nemzeti Galéria (1994. október – 1995. február), 218.
- 7 BUZÁS, 2008. 72.
- 8 BUZÁS, 2008. 72.
- 9 BUZÁS, 2008. 72.
- 10 SÁRVÁRI Márta: *Visegrád vallomása*. In: *Delta*, 1979/2, 10–13; KISS Károly: *A Sibrik-domb titka*. In: *Ebek harmincadján*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982. 213–228.; KISS Károly: rádiójegyzet, 1982. február; KISS Károly: *Dialektikus műemlékvédelem?* In: *Magyar Nemzet*, 1984. márc.3. 10; CSÁSZÁR László: *Nemzeti Kincseink sorsa*. In: *Magyar Nemzet*, 1984. márc.3. 10.
- 11 Falképre Restaurátor: Rády Ferenc (RÁDY Ferenc: *The Decanal Church at Visegrád: Discovery and Removal of the Eleventh-century Frescoes*. é.n. In: különlenyomat restaurátori konferenciáról); Védőépület: Erdei Ferenc (OMF), 1986.
- 12 TÓTH Melinda: III-1. katalóguscímszó. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Magyar Nemzeti Galéria (1994. október – 1995. február) 218; TÓTH Melinda: *Falfestészet az Árpád-korban*. Kutatási helyzetkép. In: *Ars Hungarica*, XXIII.(1995). 2. sz. 139.
- 13 SZŐKE Mátyás: *A visegrádi várispánsági központ kutatása*. In: *Dunakanyar, A Dunakanyar Intéző Bizottság Tájékoztatója*, 1980 (XVII). 2. sz. 35–37.
- 14 TÓTH M., 1995. 139.
- 15 WIECZOREK, Alfried – HINZ, Hans Martin (szerk.): *Europa közepe 1000 körül 2. Kiállítási katalógus*. Stuttgart, Theiss, 2000. 584–587.
- 16 TÓTH M., 1995. 139.
- 17 SZŐKE, 1980. 35–37.

One of the earliest paintings in Hungary: Mural fragments from the Visegrád decanal church

We know very little about the earliest paintings in Hungary, due to their rarity and fragmentariness. Therefore, it was a great sensation when excavations in 1977–78 uncovered two 11th century buildings in Visegrád, near the Sibrik-hill. Archaeologists led by Mátyás Szőke first found a small church with a semi-arched apse, and later a square-ended one built over the first building. Mural fragments were found on the excavated apse wall together with a nine-metre long and one-metre high strip on the south wall continuing round onto the west wall. The decoration showed animal figures enclosed in circles, and panels with marble-imitations. Apart from the in-situ frescos mentioned above, thousands of mural fragments were unearthed, which the author of the paper has been working on since 1995, putting together the pieces of fresco-fragments, and thus attempting to gain insight into the iconography and stylistic characteristics of these very early paintings. The paper is an introduction to this rich material providing a better understanding of one of the earliest paintings to have survived in Hungary.

RAFFAY ENDRE

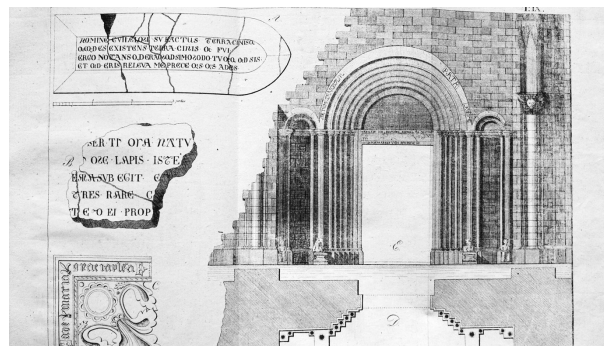
Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház és a magyarországi gótika kezdetei

A magyarországi művészettörténeti irodalom Esztergom III. Béla korabeli művészetének kiemelt fontosságát tulajdonít. Az esztergomi palota 1930-as évekbeli ásatási és helyreállítási munkálatainak eredményeit hét évtized óta élénk szakmai érdeklődés övezi, amely a Szent Adalbert székesegyházra és díszkapujára (1, 2. kép) vonatkozó ismeretekre, valamint a hozzájuk köthető faragványokra is kiterjed. A szakirodalmat, Gerevich Tibor Esztergom-képétől¹ kezdve, a legutóbbi időig nagyjából generációnként bekövetkező koncepció-módosulások jellemzik. A koncepció-változatokat Esztergomnak – nem függetlenül királyi udvarként és érseki székhelyként játszott szereptől – az országos jelentőségű művészeti központ értékelés-motívuma köti össze. Az eltérések az emlékeknek különböző stíluskorokhoz és –körökhöz való sorolásából adódnak, és/vagy relatív kronológiai megfontolásokon, stíluskritikailag meghatározott stílusrétegekben való gondolkodáson és „szabatosan feltérképezett helyi stíluskapcsolatoknak távolabbi jelenségekkel való egybevetésén”² alapulnak. Az eltérések a gótika magyarországi megjelenése kérdéseire adott válaszoknak is függvényei. Gerevich – henszlmanni hagyományt követve a gótika kezdeteit a tatárjárás utánra téve³ – Esztergomot a „magyar román művészet”⁴ részeként, „a fejlődésének csúcspontján álló román művészetnek egyik legjelentősebb központja”⁵-ként tárgyalta és az „esztergomi stílus”⁶ képviselő „esztergomi királyi műhelyt”⁷ mint az országos hatóterületű „dunántúli román stílus”⁸ kiindulópontjaként és az „esztergomi kaputípus”⁹ megalkotójaként értékelte. Gerevich ugyanakkor felismerte a palotakápolnának a „gótika felé hajló”¹⁰ megoldásait is. Dercsényi Dezső és Gerevich László szerint ezek az „esztergomi kezdeményezések” indították el „a XIII. század első felének franciás jellegű, általában ciszterci kora gótikának nevezett áramlatát”¹¹ – „átmeneti stílusú”¹² emlékeket eredményezve, amelyek ugyanakkor a „román stílusú művészet fénykorához”¹³ tartoznak. Dercsényiék a Magyarországi művészet története egymást követő kiadásai számára újból és újból módosítottak Esztergom művészettörténeti szerepéről alkotott képükön (is): Esztergom jelentőségét nem a gerevichi kaputípus megeremtésében és elterjedésében¹⁴ látták, de a gótikus kezdeményeknek meghonosításában és kisugárzásában, jóval a tatárjárás előtt.¹⁵ Gerevich László ezt a koncepciót foglalta össze *A koragótika kezdetei Magyarországon* című akadémiai székfoglalójában és egészítette ki a pilisszentkereszti ásatásán tett megfigyelésekkel.¹⁶ Gerevichtől Marosi Ernő nemcsak a kandidátusi disszertációjának a címét (*A gótika kezdetei Magyarországon*), de Esztergom központi szerepének elképzelését is átvette,¹⁷ amely koncepcióhoz a mű későbbi változatában és más műveiben is ragaszkodott, akárcsak az őt követő szakirodalom. Bár az elmúlt évtizedekben számtalan újabb megfigyelés is napvilágot látott – Tóth Sándor, Tóth Melinda, Takács Imre, Buzás Gergely, Rostás Tibor, Havasi Krisztina és mások tollából – elmélete mintha reneszánszát élné: azt legutóbb nemcsak ő, de Wehli Tünde is megerősítette.¹⁸

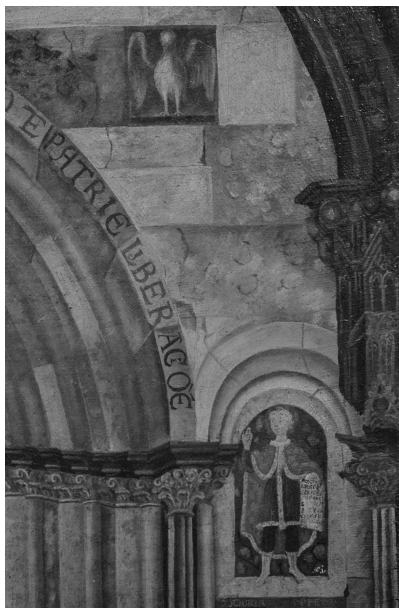
A témával jómagam a növényi ornamentikával kapcsolatban, doktori disszertáció formájában foglalkoztam.¹⁹ Eredményeim összefoglalásaként – a növényi ornamentika vonatkozásában – az érvényes Esztergom-kép módosítására tettem

javaslatot. Megállapításaim szerint az 1200 körüli magyarországi növénydíszes fejezetfaragványok közül nem a gótikusok, de az antikizáló díszűek a nagyrészt esztergomi eredetűek, így Esztergomnak az 1200 körüli művészetben játszott szerepét nem a gótikus részletformák és kompozíciók meghonosításában látom, hanem a palota Lakótornyán és toldaléképítményén valamint a székesegyházon dolgozó provenç-i-emiliei kötődésű mestereknek a tevékenységében, akiknek valóban mesteri – mintákat közvetítő, meghatározó és terjesztő – feladat jutott. A gótikus ornamentika magyarországi forrását a pilisszentkereszti apátsági templom jelenthette, amit első sorban a bimbótípusok vizsgálata bizonyít. A palotakápolna körébe egyedül a bényi templom gótikus fejezetei tarthatók meg.²⁰

A magyarországi művészettörténet-írás számára az esztergomi székesegyház nyugati díszkapuja III. Béla kora művészetének az egyik csúcspontját jelenti. A Porta speciosa 1764-ben elpusztult, így az irodalom csak az ábrázolásait, leírásait és csekély töredékeit tanulmányozhatja (1, 2. kép). Ezekhez vissza-visszatér, akárcsak a Széless említette, a székesegyházi romterületen legelésző birkanyájbeli kos, „a nyáj vezére”, amely ellenségét vélte a kapuoroslánok egyikében felismerni (számára még megvolt a választás lehetősége), nekiron-tott, hogy aztán vesztessék, fejét összezúzva, farkát behú-va, kullogjon el. „Aztán máskor ismét jött és mindannyiszor csalódott.”²¹ A kapuval Marosi is többször foglalkozott, mivel az építésmenetnek általa feltételezett tervváltásában a magyarországi gótika megjelenését vélte tetten érni.²² Véleménye szerint a kapu plasztikus-szobrászi elemei és az inkrusztációs-képi részei közt különbség mutatható ki: amíg a fennmaradt bal oldali oroslánt Balogh Ilonka alapján ő is Benedetto Antelami körébe utalta,²³ addig az inkrusztációs töredékeket „egyre határozottabban” Párizs környékéről származtatta, és az ikonográfiai programot párizsias is tanultsággal magyarázta.²⁴ Véleménye szerint a különbség nemcsak stílus- és műfajbeli, de időbeli is: az Antelami-társ szeme előtt lebegő, oroslánok hordozta baldachinos kapu tervét utóbb elvetették, és az inkrusztációk újonnan jött mesterei más elképzelést valósítottak meg, amelynek eredményeként megszületett a magyarországi gótika. Ebben a gótikus alkotásban azonban – igaz, csak „alárendelt funkcióban”²⁵ – a már elkészült oroslánok is helyet kaptak, falba süllyesztett, visszafaragott hátsóval. A terv-



1. kép: Az esztergomi Porta speciosa Máthes-féle ábrázolása. Litográfia Máthes könyvéből (31. jegyzetben i.m. T IX.) 1827. Reprodukció: Raffay Endre



2. kép: Az esztergomi Porta speciosa Klimó-féle ábrázolása (részlet). Esztergom, Balassa Bálint Múzeum. Olaj, vászon, 96,8×74,3 cm. 1741–1751. Reprodukció: Raffay Endre

váltás ötletét Tóth Sándor meggyőzően cáfolta: az oroszlánon nincsenek visszafaragásnak, csak a falba való, eleve tervezett befoglalásának a nyomai. Az oroszlánt a hasa alatti lábazarész is a megvalósult kapuszerkezethez készültnek mutatja.²⁶

A cáfolat ellenére Marosi vissza-visszatér eredeti elképzelésének ismertetéséhez, legutóbb pedig Wehli Tünde azt, mint érvényes koncepciót tárgyalta.²⁷ Amely pedig további megfontolások alapján is problematikus. Tekintve, hogy Marosi feltételezését Wehli sem gondolta következetesen végig, ezt most én teszem meg. A műfaji (és az általuk feltételezett stílusbeli) különbség nemcsak az oroszlán(ok) és az inkrusztációk közt mutatható ki, vagyis a Marosi rekonstruálta eredeti terv szerint nemcsak az oroszlánoknak kellett elkészülniük, province-i-emiliai jellegű lábazataikkal együtt, de azoknak a görnyedő emberfiguráknak is, amelyek egy baldachinos kaputervben nyilván az állatok mögött, mint hátsó oszlophordók lettek volna elhelyezve, amelyhez hasonló példát a bergamói székesegyház déli kapuján – jóval későbbi kivitelben – láthatunk. A Porta speciosa fejezeteit ugyan nem ismerjük, de a Klimó-féle ábrázolás segítségével megállapítható róluk, hogy frontális beállításban álltak és a bélietben egy-séges sávot alkotva sorakoztak egymás mellett – akárcsak a királyi palota kettőskapuján (2. kép). Díszük is a Szent István Terem állatfejes-füzéres fejezetén feltűnt mesteréhez hasonló nagyméretű volutákkal alakított, antikizáló kompozíciójú volt.²⁸ A stílusukhoz viszont – az oroszlánok pármai stílusa és az oroszlánhíti lábazarész levéldíszé alapján – egy, a pármai Battistero északi kapujának fejezeteivel rokonítható fejezet állhatott közel.²⁹ Tehát a fejezeteket sem azok a mesterek készítették, akiket Marosi, mint új stílus hozókat jellemzett, akik – Marosi logikája szerint – így ezeket a darabokat is meg kellett, hogy örököljék és fel kellett, hogy használják. De már nem „alárendelt”, hanem tervezett funkcióban. Tekintve, hogy a fejezetek a négy, szabadon álló nyolcszögű oszlophoz, valamint a fülkekeretek két-két oszlopához és a lépcsős, négy oszloppáros kapubélethez készültek ezen kapualkatrészeknek legalább a tervét és így a kivitelezésre került kapu szerkezetét is (legfeljebb a timpanont vagy timpano-

nokat³⁰ kivéve), a korábbi mestereknek kell tulajdonítani. Vagyis, ha az oroszlánon ott lennének a csonkítási nyomok, akkor is azt kellene feltételezni, hogy a baldachinos kapu tervének elvetése az eredeti mestereknek köszönhető és az nincs összefüggésben az új mesterek tervváltást eredményező jöttével, és a gótika megjelenésével. Akik a Marosi-féle logika alapján – miután a régebbi mestereknek szinte az egész anyagát megkaparintották – legfeljebb az esetleg hiányzó oszloptörzseken és falsarkokon, valamint a szárköveken, a szemöldökön és a timpanon(ok)on dolgozhattak, majd az egésznek az összeállításán, hogy azt inkrusztációs táblákkal kiegészítsék, a megrendelő terveinek és igényeinek megfelelően. Ha így azt feltételezzük, hogy a régiek a kapuépítkezésben nem játszottak szerepet, csak a kapualkatrészeket előregyártásában (íme: a pármai tanultságuk révén Magyarországon felfedeződik a gótikus előregyártás) ismét alkalmazhatjuk az inkrusztációs tervváltoztató hajlamának feltételezési lehetőségét: azok az előregyártás végleges befejezése előtt jelenthettek meg és változtathattak az eredeti terven. Vagyis ha később érnek Esztergomba és megvalósul a régiek terve, a kapu nagyjából úgy nézett volna ki, mint, ahogy a megvalósult a Máthés-féle ábrázoláson megjelenik (1. kép).³¹

Véleményem szerint, mégha egyelőre fenntartom a kapu plasztikus-szobrászi és inkrusztációs-festői részei közti stíluskülönbség feltételezését is,³² más építéstörténeti hipotézist kell megfogalmazni. Kézenfekvő arra gondolni, hogy a kapu különböző műfajú részein dolgozók nem egymást váltva kapták a megbízatásukat, hanem egyszerre, egy, a megbízó ikonográfiai programját szem előtt tartó vezetés alá rendelve.³³

Esztergomban az ilyen dolog ebben az időben nem lehetett szokatlan: megfigyeléseim szerint hasonlóan rekonstruálható a palota bejárat homlokzatának az elkészülte is, ahol egyidőben, egyazon terv részeként dolgoztak a kettős kapus terem díszablakán és a bejárat kapun is: az ablak mesterei a szerkezetet és a márványt tekintve a Porta speciosa mesterei társaként azonosíthatóak, míg a kapun más, egymástól is különböző tanultságú kőfaragók dolgoztak, akik stílusa nem idomult egymáshoz, de az építészeti terv egysége sem szenvedett csorbát.³⁴ A homlokzat és a Porta speciosa tehát nem stílusváltásról tanúskodhat, hanem stílusok egymásmelletti-ségéről. Szemben a palotakápolna esetével, ahol az új műhely stílusához a régebbi építkezésekről átvett mestereknek a fejezetkompozíciók tekintetében is alkalmazkodniuk kellett.³⁵

A fentebbiekből további következtetések is levonhatók: a Porta speciosának sem a kapuszerkezet, sem a szobrászi részek tekintetében (beleértve az ornamentikát is) nem lehet köze a gótika honi megjelenéséhez. Az inkrusztációs dísz esetében pedig nem feltételezhető széles körű, a gótikát meghonosító hatás: mestereik és/vagy követőik idővel³⁶ ugyan a székesegyház más részein is alkalmazást nyertek és motivikus kapcsolatba kerültek a palotakápolna kőfaragóival, de országos jelentőségű hatásuk nem kimutatható.³⁷

Néhány motivikus és stíluskritikai jellegű észrevétel is amellet szól, hogy a pármai tanultságú mestereket az inkrusztációs alkalmazásakor nem menesztették. A székesegyházi vállpárkányok kompozíciói – hullámdísz-leveles és hullámdísz-örvénylő leveles, sárkányos –, részletmegoldásainak nagy része – furatlyuka-vájtatos tagolás, hármas karéjok, lángnyelvyszerű tincsmotívum – a Porta speciosa pármai mestereivel hozhatók összefüggésbe,³⁸ akik e darabokon az indákat borító, puhán domborodó hátú, gótikus eredetű takaróleveleket is alkalmazták már. A bal oldali kapuoroszlánon dolgozó mester vagy követője is részt vett a

vállpárkányokon folyó munkában: az oroszlánhát lábazatának levéldíszének részleteihez a kerekforma leveles vállpárkánydarabokéi állnak közel. Az ebből levonható relatív kronológiai következtetésre alább még visszatérek.

Az elmondottakból kiderül, hogy a kapu szerkezeti terve az Antelami-körből származó, a szobrászi-plasztikus elemeket megfaragó mesterekhez köthető, és nem az inkrusztációkat készítőkhöz. Ez már összeegyeztethető Marosi legfrissebb megállapításával, amely szerint: „végeképp nem gótikus sem a bélletes portál építészeti formája, sem a figurákat befogadó, íves vagy egyenes zárású képmezők.”³⁹ Ez viszont Marosi egy másik gondolatával mutat ellentmondást. Ugyanis, ha általa azt feltételezzük, hogy a kapu a gótikus figuraportálok gondolatát valósította meg⁴⁰ és, hogy mestere – Wehli szavaival – „francia oszlopszobros kaput sík-dekoratív jellegűvé” formálta,⁴¹ akkor azt is feltételeznünk kellene, hogy a kapuszerkezet kialakítása is az inkrusztációs mesterekkel függ össze, akik így „végeképp nem gótikus” orientációjúak lennének. Vagy azt, hogy a gótikus figuraportál-elképzelést a pármiai mesterek – megtartva saját stílusukat – közvetítették és a két csoport közt nemhogy terfváltási határ nincs, de mintaképeik tekintetében sincs különbség. Az ellentmondás feloldása kedvéért tanácsos a gótikus figuraportálok hatásának elképzelését felfüggeszteni. Annál is inkább, mert az esztergomi kapu figurái fülkébe illeszkednek és nemcsak, hogy nincs közük az oszlopokhoz, de a kapubélettehöz sem.

Ha a Porta speciosa építészeti keretműve nem speciális – stílusváltás következményeként létrejött – esztergomi szerkesztmény, akkor felmerül tipológiai összefüggéseinek és eredetének a kérdése. A kapuszerkezet egyes elemei – nemcsak az oszlophordó oroszlánok, de a hasonló szerepű görnyedő alakok is – a baldachinos kapukon alkalmazottakra emlékeztet, vagyis a Marosi-féle logika alapján azt feltételezhetjük, hogy a megoldás, mint a baldachinos kapuk leszármazottja értelmezhető – leszármazott, amennyiben a szabadon álló oszlopoknak a hátfalhoz közel való felállításával az egész kapupéptmény csekély kiugrásúvá válik és „falba nyomott” hatást kelt. Ilyen kapuk elsősorban Apuliában maradtak fenn (Bari, Trani, Ruvo), de ilyen egy későbbi példa is, a traui székesegyház főbejáratáé, ahol e szerkezethez oszlopos-lépcsős béllet is társul. Az utóbbi esetben elkészült és fennmaradt az az előcsarnok, amely(nek a terve) a „falba nyomott” szerkezet alkalmazását is magyarázhatja. Az említett példák és az esztergomi közt csak részletmotivikus, de semmiféle közelebbi kapcsolat nem állapítható meg, sem a szerkezet, sem a stílus vonatkozásában.

Az esztergomi kapu stílusa összefüggéseinek megfelelően célszerűbbnek tűnhet az Antelami-kör kapuival való kapcsolatkeresés. Közülük a fidenzai dómhomlokzaton lévők későbbiek az esztergominál, de az összevetés tanulságos lehet.⁴² Első látásra ugyanis úgy tűnik, hogy itt az esztergomi megoldás további elemei is szerepet kaptak. Az oldalsó kapuk oszlopok hordozta oromzatosak (az oszloptartók közt görnyedő alakok is megjelennek), bélleteik oszlopos-lépcsősek. A középső valódi baldachinos, ez is oszlopos-lépcsős bélletű, és ami figyelemreméltó, két oldalán egy-egy, figurális dísz elhelyezésére alkalmas, falsávot alakítottak ki. A falsávok a kapunál keskenyebb fülkének tűnnek, amelyek felső, lezáró része nem készült el, és amelyek magassági arányai megfelelnek az esztergomi megoldásnak: a függőleges keretelőelemek a kapu vállmagasságáig emelkednek. Ám a fülkeszerű megjelenés megtévesztő, az a homlokzat terve módosulásának, illetve az ebből következő befejezetlenségnek a „mellékterméke”. A

pilasztéres féloszlopokat eredetileg ugyanis nem fülkék külső keretelőinek tervezték, hanem előcsarnok hevederíveit indító falpilléreknek: a jobb oldali felett mindmáig látható a meg nem épült ív lépcsőződő hátfalú fészke. A középkapu baldachinjának megépítéséről, az előcsarnokról való lemondást követően, azt helyettesítendő dönthettek.

Ugyancsak megtévesztő a veronai San Zeno Maggiore templom nyugati kapujának példája, ahol ugyan a baldachin két oldalán figurális ábrázolásoknak helyet adó, fülkeszerűen keretezett dombormú-sávok jelennek meg. De ezek nem szerkezeti részei a kapunak, csak a szobrászati program kiterjesztését szolgáló díszítősávok. Esztergommal annyi a közös vonás, hogy az ábrázolások egy része itt is a homlokzati falra, a kapu két oldalára került.

Az elmondottakból kitűnik, hogy ha az esztergomi kaput a baldachinos kapuk vagy származékaik körével próbáljuk meg rokonítani, zsákutcába jutunk. A Porta speciosa a homlokzat előtt állt elemei ugyan valóban a baldachinos kapukéival közelebbiek, de ezek összeállítása és az oromzatos baldachinszármazéknak az elmaradása alapján megállapítható, hogy a kapu nemhogy baldachinos terv emlékét nem őrzi, de a baldachinos kapukkal való összehasonlítás próbáját sem állja ki. A fentebbi megfigyelések alapján esetleg csak arra gondolhatunk, hogy az esztergomi kapu „falba nyomott” megjelenése és a templom előtt felépült előcsarnok terve összefügg.⁴³

Az esztergomi kapuszerkezet kapcsolatainak a kutatását célravezetőbb lenne a kapuszerkezet speciális vonásainak együttes szem előtt tartására alapozni. A speciális vonások közül csak az egyik az oszlopos-lépcsős bélletű kapu két oldalán a vele szerves egészet képező, szintén bélletes és íves lezárású fülkepár szerepeltetése. Fontos vonás a kapu- és fülkebélletekhez csatlakozó előtét-réteg alkalmazása is: ezt szabadon álló nyolcszögű vörösmárvány oszlopok képezték, amelyek két oldalt görnyedő emberalakokon, a fülkék és a kapuk közt pedig fekvő, falba fogott hátsójú oroszlánokon emelkedtek. Ez a réteg tartotta a fülkék és a kapu külső keretívét, valamint a felettük emelkedő falazatot (1, 2. kép).

Hasonló elvű és elemű réteges kapuszerkezetekkel nem Észak-Franciaország gótikus figuraportáljain, hanem Dél-



3. kép: Saint-Gilles templomának nyugati kapuzata (részlet). Saint-Gilles-du-Gard, 12. század második fele. Fotó: Raffay Endre



4. kép: Saint-Trophime templomának nyugati kapuzata (részlet). Arles, 12. század második fele. Fotó: Raffay Endre

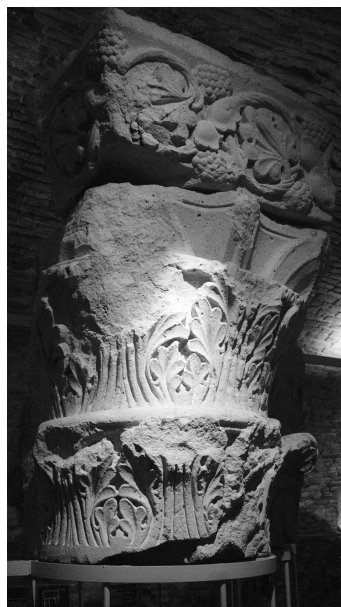
Franciaországban, az antikizáló figuraportálokkal összefüggésben találkozunk. Saint-Gilles (Saint-Gilles-du-Gard) és Saint-Trophime (Arles) templomának kapuihoz a bélieteikkel szerves egységet alkotó, velük azonos magasságban végződő, figurális díszű falfülkék tartoznak, amelyek a homlokzati felületen kaptak elhelyezést. A szerkezet külső rétegét szabadon álló, részben oroszlánokra állított oszlopok alkotják, amelyek nagy része Saint-Gilles-ben a járószintről emelkednek, Arles-ban pedig a kapu más részétől eltérő (színű) anyagból készültek (3, 4. kép). Az oszlopok egyúttal a kapuk külső keretívét és a fülkekeretek külső lezárását is, a felettük emelkedő falazatokkal együtt tartják.

Az esztergomi Porta speciosát is ilyen típusú, szabadon álló oszlopok és kapubéllethez csatlakozó fülkés falszakaszok egymás mögé helyezett réteges szerkezete jellemezte mintából kiindulva tervezték. A fő különbség az, hogy az idézett kapukon a fülkék egyenes záródásúak és ennek megfelelően az elülső, oszlopos rétegben domborműves frízekkel díszített gerendázat tartozik hozzájuk. Esztergomba ezek az antikizáló építészeti részletmotívumok nem jutottak el. A dél-francia és az esztergomi építészeti stílus különbségéből a szerkezeti elvek közvetítésének útjára vagy közvetítőinek stílusára és stíluskapcsolataira lehet következtetni, amelynek eredményeként új megoldások és elemek kerültek a formakészletbe, mint például a különböző (színű) márványok használata, a fülkének bélietes alakítása és íves lezárása, a kapubéllet oszlopos-lépcsős formálása, a különböző színű márványok használata, talán a kettős timpanonos megoldás is, miközben a narratív plasztikus részletek elmaradtak, a fülkeszobrok monumentalitása eltűnt (a kapuszárköveken lévőkhöz hasonlítottak), és inkrusztációs műfajúakkal kerültek helyettesítésre. Ha az esztergomi kapu szerkezetének rokonait az Antelamikörben nem is tudjuk kimutatni, de az említett elemek jórészt itt és a modenai Campionesi mesterek körében igen – a színes márványok, kettős timpanonok, szárkövek íves fülkéinek figurái a pármái Battisteron, ugyancsak a különböző márványok, a bélietes kapuszerkezet és az inkrusztációkra emlékeztető díszítés a modenai Porta Regián. Ugyanakkor e körök az oroszlános és görnyedő alakos, szabadon álló oszlopokat

a baldachinos kapuktól függetlenül is, és nemcsak párosával használták – altemplomi homlokzatok előtti sorozatok részeként, a parmai és a modenai székesegyházakban.

A Porta speciosa mestereitől persze ezután sem szeretném elvitatni a különböző elemekből való komponálási készséget, az egyéni megoldások alkalmazását jelentő képességet és a saját stílus kialakításának lehetőségét sem. A szerkezet és a figuraportál-hatás eredetét tekintve viszont hasonló lehetőségekkel számolhatunk, mint az esztergomi és Esztergom-körbeli antikizáló fejezetek esetében. Ezeket a fejezeteket, korábbi kutatásaim alkalmával, kompozíciós típusaik alapján a dél-francia protoreneszánsz művészetből származtattam és részletmotívumaik, valamint a kőfaragói stílusuk alapján a modenai és parmai közvetítés lehetőségét vettem fel.⁴⁴ A korábbi szakirodalom például a Szent István Terem füzéres fejezete kompozícióját az esztergomiak helyi leleményének tartotta, én a protoreneszánsz körből eredeztettem és azonos típusú párját a modenai Ghirlandinán találtam meg.

Ugyanezekkel a körökkel tart rokonságot Szent Adalbert székesegyház átépítésének befejező szakaszával összefüggésbe hozott két nagyméretű, akantuszleveles féloszlopfej is (5. kép). Neműgy a méretbeli társuk. Marosinak a fejezetekre vonatkozó megállapításait – „a régi követésre, újrafogalmazásra inspirál” – az újabb kutatási eredmények szándékos figyelmen kívül hagyásával, legutóbb Havasi idézte. E „remake” szerint a fejezeteket mind „korai gótikus” kompozíciók jellemzik, rajtuk a székesegyház korábbi fejezeteinek a hatása is tükröződik, így nemcsak méretben igazodtak a „helyi hagyományhoz”.⁴⁵ Havasi a Marosi-féle értékelésből egy valamit nem elevenített fel, azt, hogy ezek a fejezetek a Lakótorony és toldaléka fejezeteinek mintájára szolgáltak és így korábbiak amazoknál. Talán azért nem, mert ennek a megjegyzésnek a problematikusága alapján az idézetek érvénye is megkérdőjelezhető. A stíluskritikai vizsgálatok szerint a Szent István Teremben feltűnt két mester közül a laposabb és „lágyabb” formálást alkalmazó keze munkáját a székesegyház töredékein is kimutatható.⁴⁶ Tekintve, hogy itteni társai gótikus motívumokat és részletmegoldásokat is alkalmaztak már, míg a La-



5. kép: Fejezetfaragvány és vállpárkány a Szent Adalbert székesegyházból. Esztergom, Vármúzeum. Mésző, 76×52 x 70 cm, 68×64,5×30 cm. 1200 körül. Fotó: Raffay Endre

kórtornyon és toldalékán ilyenekkel még nem érintkezett, arra lehet gondolni, hogy a székesegyházi tevékenysége követte a palotabelit. Ebben az esetben a palotabeli fejezetek kompozíciós- és stíluseredetét nem a székesegyháziak felől lehet megközelíteni, hanem fordítva. Amennyiben azokra a provenance-imodenai eredet érvényes, ezekre is az kell, hogy legyen. Ezt a feltételezést a kompozíciók eredet-vizsgálatai is megerősítik,⁴⁷ amelyek eredményeit úgy látszik Havasinak sem sikerült kétségbe vonni. Ebből a helyi hagyományra vonatkozó tézis megkérdőjelezhetősége következik. Ugyanerre a megállapításra jutunk, ha az átépítés befejező fázisának kompozit-féle, osztógyűrűs kompozíciós megoldásainak előképeit a régebbiek megoldásaival vetjük össze, amelyek korintizálóak, vagy ha a furatlyukas-vájtatos stílust róluk próbálnánk meg eredeztetni, ahol ilyen megoldások elő sem fordulnak. Mindezek – az osztógyűrűt, valószínűleg a méretbeli összefüggéseknek köszönhetően, kivéve – a palotán jelen vannak, régiesebb formában. E fejtegetéssortól függetlenül, csupán a gótikus kompozíciójú nagy féloszlop fő szem előtt tartásával is a helyi hagyományt tagadó következtetésre juthatunk. A székesegyház későbbi antikizáló fejezetei a régebbi székesegyháziakkal csak „méretrendjükben” kapcsolódnak,⁴⁸ ami a régebbiek korában kialakított építészeti tervnek legalább a fő vonások tekintetében érvényesülő változatlanúságára utal.

Ha kétségbe is vonom a „helyi hagyomány” tézisé, fel kell, hogy hívjam a figyelmet egy eddig kevés figyelemre méltatott fejezetfaragványra, amelyen valóban a régebbi székesegyházi kompozíciók⁴⁹ megfelelőjét alkalmazták: rajta kéztónás, réteges kompozícióban akantuszfélek állnak, a felsők közeiből egy-egy csavart szár emelkedik, ezek szétterülő levélsokrok „árkádjait” tartották. A darabot Marosi a korábbiak és az átépítés befejező szakaszában készültek közé helyezte.⁵⁰ Véleményem szerint ezt a kompozíciót egy olyan mester faragta, akinek a stílusa későbbi eredetű és gótikus kapcsolatú. Erre a karéjok lekerekített végei és laposan homorodó felületei utalnak. A darab mégsem kötődik a késői antikizálókhöz, mert róla a karéjcsoporthoz közti furatlyukas-vájtatos tagolás elmarad.

A székesegyház átépítése befejező szakaszában a palotai eredetű antikizálás nemcsak a gótikával érintkezett, hanem a Porta speciosa parmai stílusával is, amely szintén integrált gótikus eredetű elemeket (5. kép). Ezeken a munkálatokon tehát a különböző eredetű mesterek ugyanúgy együtt dolgoztak, mint a palotahomlokzaton. De itt már elindult a stílusaik és motívumaik keveredési folyamata, ami a fentebbiekkel összhangban arra vall, hogy ezekre a munkálatokra a palotahomlokzatiaknál később került sor.

Az elmondottak alapján felmerül a kérdés, hogy a Porta speciosa hogyan illeszthető be a relatív kronológiai összefüggésekbe? Havasi számára a kapu a székesegyházi átépítés végét és „csúcspontját” jelenti.⁵¹ Vagy mégsem? A félreértésekre való hivatkozás szokása elterjedésének elkerülése végett idézem: „Vajon a márványburkolatok megjelenése, nagyarányú alkalmazása a székesegyház építkezéseinek 12. század utolsó évtizedeiben folyó befejező stádiumában pusztán csak praktikus szempontokkal (...) lenne összefüggésbe hozható? Aligha.”⁵² Ha a válasza „aligha”, akkor az azt jelenti, hogy a márványburkolatok megjelenése és elterjedése nem praktikus szempontokkal magyarázható, hanem – ha félre nem értem – művészi szempontokkal. A művészi szempontok érvényesülése a Porta speciosán a legnyilvánvalóbbak. Havasi gondolatát követve arra gondolhatunk, hogy a márványokat alkalmazó mesterek a Porta speciosára kaptak megbízást, s csak utólag kezdtek praktikus szempontú munkálatokba, benn a székes-

egyházban. Mivel ugyanő megállapítja, hogy a pillérek egy részét „eleve együtt tervezhették burkolatával, vörösmárvány foglalatával”⁵³ a Porta speciosával párhuzamosan vagy annak az elkészültét követően benn a székesegyházban nemcsak kész pillérek burkolásával, de új pillérek építésével is foglalkoztak, amelyek fejezeteit csak ezt követően vették munkába. Havasi gondolatából tehát a relatív kronológiára vonatkozó régi irodalmi feltételezésnek a tagadása következik. Vagy a sajátjáé, és a márványburkolatok mestereiről mégiscsak azt lehet feltételezni, hogy praktikus munkálatokat elvégezni kerültek a székesegyházba. Kérdés az is, hogy amikor Havasi a márványburkolatokat alkalmazókat az inkrusztációsokkal azonosítja, helyesen jár-e el. Bizonyára nem – ugyanis ellenkező esetben azt kellene megállapítanunk, hogy a palota padló- és falburkoló lapjain gótikus mesterek tevékenykedtek, akik, a Maas-vidékről vagy Észak-Franciaországból hívtak meg Esztergomba. A Marosi feltételezte stílusellentétből következően a különböző típusú márványmunkák mesterei sem azonosíthatóak egymással – a márványkapukat és -ablakokat készítő az inkrusztációkat megalkotókkal.

Két dolog bizonyosnak látszik: egyrészt az inkrusztációsok, illetve követők a Porta speciosa befejezése után is maradtak még – a trónushoz csak ezután fogtak⁵⁴ – másrészt a márványburkolatok mestereinek Esztergomban való megjelenése korábbra tehető és a palotához köthető, ahol eredetileg bizony praktikus feladatokon – padló-, fal- és fülkeburkolatokon – dolgoztak.⁵⁵ Csak ezt követően mutatható ki a márványnak művészi igényű felhasználása, a kettős kapus terem díszablakán, nem függetlenül a Porta speciosától. Viszont nem kizárt, hogy az inkrusztációs program kialakítása támaszkodhatott a márványburkolók megoldásaira, ötleteire, illetve a kapu inkrusztációin dolgozók, kapcsolódva a márványburkolók tevékenységéhez, inkrusztációs burkolatok és berendezési tárgyak készítésére is megbízást kaptak.

Takács egy feltételezése alapján – szerinte a székesegyház nyugati részein jelentős falszakaszokat őriztek meg a korábbi épületeiből⁵⁶ – felmerül a lehetőség, miszerint a székesegyházi kapu munkálatait a belső pillérek egy része kiképzésénél előbbre vették. A lehetőséget e feltételezéstől függetlenül, a korabeli magyarországi emlékegy alapján rekonstruálható építésmenetek szerint sem zárhatjuk ki: a nyugati homlokzatokat a kapukkal együtt általában az építkezések korábbi, a hajók közti pillérek állítását megelőző fázisaiban alakították ki. Ilyen építéstörténet rekonstruálható például a vértesszentkereszti, a jáki és az aracsi templom esetében, bár Aracson a kaput kevéssel később is helyére illeszthették.⁵⁷ Feltételezésem szerint Kalocsán is állt már a nyugati homlokzat, amikor a pillérsorok közül legalább a déli kiképzéséhez hozzá sem fogtak még.⁵⁸ Az építkezés Tóth szerint Gyulafehérvárott sem történhetett máshogy.⁵⁹ Karcsán mindezt szinte menet közben látjuk: miután megépült a nyugati homlokzat a kapuval együtt, a belsőt (toronypillérek emelésével) csak elkezdtek, de befejezésére nem került sor.⁶⁰

Hasonló relatív kronológiai elképzelést látszik alátámasztani a Porta speciosa parmai stílusának a válpárkányokon való kimutatása, ahol a formakészletükhöz már olyan gótikus elemek is társulnak, amelyeket nem Pármából hoztak magukkal (5. kép).⁶¹

Mindezek alapján nemhogy nem zárom ki, de feltételezem, hogy a Szent Adalbert székesegyház hajópillérein és faragványain a Porta speciosát követően, akár 1196, vagy akár még 1204 után is dolgoztak még, vagyis a kapu nem jelenti a székesegyház XII. századi átépítésének a végét, „záróakkordját”,

„csak” a „csúcspontját”. Lehet, hogy az inkrusztációs trónus sem készült el Jób alatt, benne ő sohasem ült.

Az elmondottakat összegezve megállapítható, hogy a gótika valóban megjelenik az esztergomi Szent Adalbert székesegyházon, az antikizáló-palotai eredetű emléanyaghoz és feltételezhetően a Porta speciosa pármai anyagához kötődően is, de önállóan csak alig kimutatóan. Mindez kevés ahhoz, hogy a magyarországi gótika kezdeteit – „meghonosodását” – a székesegyházhoz kössük.

Jegyzetek

- 1 GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, 1938. Különösen: 55–58, 75–77, 81, 83, 88, 91, 93–95, 98–99, 101–102.
- 2 TÓTH Sándor: *A gyulafehérvári fejedelmi kapu jelentősége*. In: *Építés-Építészettudomány*, 15. évf. (1983). 426.
- 3 HENSZLMANN Imre: *Magyarország ó-keresztény, román és átmeneti stílus mű-emlékeinek rövid ismertetése*. Budapest, 1876. 19. Gerevich 1938 (1. jegyzetben i.m.). 118.
- 4 GEREVICH, 1938 (1. jegyzetben i.m.). 98.
- 5 Uo. 96.
- 6 Uo. 98.
- 7 Uo. 77, 91.
- 8 Uo. 98.
- 9 Uo. 184.
- 10 Uo. 94.
- 11 DERCSÉNYI Dezső: *A román stílusú művészet fénykora a XII. század végétől a tatárjárásig*. In: *A magyarországi művészet története I.* Szerk. FÜLEP Lajos. Budapest, 1970 (4). 53.
- 12 Henszlmann kifejezését Gerevich is alkalmazza: GEREVICH László: *A gótika elterjedése a XIII. század derekától a XIV. század elejéig*. In: *A magyarországi művészet története* (11. jegyzetben i.m.). 102.
- 13 DERCSÉNYI, 1970 (11. jegyzetben i.m.). 48.
- 14 DERCSÉNYI Dezső: *A román stílusú művészet fénykora*. In: *A magyarországi művészet története I.* Szerk. FÜLEP Lajos. Budapest, 1961 (2). 63, 64. skk.
- 15 DERCSÉNYI, 1970 (11. jegyzetben i.m.). 53. skk., DERCSÉNYI Dezső–ZÁDOR Anna: *Kis magyar művészettörténet*. Budapest, 1980. 43.
- 16 GEREVICH László: *A koragótika kezdetei Magyarországon*. Székfoglaló. In: *A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományok Osztályának Közleményei*. XXIII. Kötet (1974), 1. szám.
- 17 MAROSI Ernő: *A gótika kezdetei Magyarországon. Esztergom a 12–13. század magyarországi művészetében*. Kézirat, 1975. Az értekezés kilenc évet várt megjelenéséig – amely kilenc év nem okvetlenül a horatiusi kézirat-pihen-tetési és elzárási jótanács betartását jelenti – közben kissé átalakult: MAROSI Ernő: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn*. Budapest, 1984.
- 18 Marosi szerkesztői felügyeletével: WEHLI Tünde: *Művészi élet III. Béla udvarában és környezetében és a ciszterci rend építkezései*. In: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*. Szerk. GALAVICS Géza, MAROSI Ernő, MIKÓ Árpád, WEHLI Tünde. Budapest, 2001. 46–56.
- 19 RAFFAY Endre: *Magyarországi növénydiszes fejezetfaragványok az 1200 körüli évtizedekben, valamint kompozíciós összefüggések és stílusrétegek az esztergomi és a pilisszentkeresti művészeti körökben I–II*. Doktori disszertáció. 2003
- 20 RAFFAY Endre: *Mesterkérdések a bényi templom nyugati kapujának fejezetei kapcsán*. In: *Tudományos mozaik*. Szerk. TOMPÁNÉ Dr. Daubner Katalin. Kalocsa, 2008. 147–149.
- 21 SZÉLESS György: *Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház*. Ford. Waigand József–Romhányi Beatrix. Esztergom, 1998. 67.
- 22 MAROSI Ernő: *A koragótika Magyarországon*. In: *A művészet története Magyarországon. A honfoglalástól napjainkig*. Szerk. ARADI Nóra, FEUERNÉ Tóth Rózsa, MAROSI Ernő, NÉMETH Lajos. Budapest, 1983. 32. MAROSI Ernő: *Esztergomi stílusrétegek 1200-körül*. In: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, 1994. 158, 167.
- 23 BALOGH Ilonka: *Adatok az olasz románkori szobrászat magyarországi hatsághoz*. In: *Archaeológiai Értesítő*, XLVI. évf. (1932–33). 112–115.
- 24 MAROSI, 1994 (22. jegyzetben i.m.) 158. Legutóbb: MAROSI Ernő: *A gótika Magyarországon*. Budapest, 2008. 34. Az ikonográfiai program párizsias vonatkozásaira már Dercsényi felhívta a figyelmet: DERCSÉNYI Dezső: *Az esztergomi Porta speciosa*. Budapest, 1947. 27. Az inkrusztációs technika egyébként bizánci eredetű. A bizánci kapcsolatokról: BOGYAY, Thomas von: *L'Iconographie de la Porta speciosa d'Esztergom et ses sources d'inspiration*. In: *Revue de Études Byzantines*, 8. évf. (1950), 85–129.
- 25 MAROSI, 1983 (22. jegyzetben i.m.). 32. Egy oszlophordó, akár egész, fél vagy háromnegyed-oroszlán, csakis alárendelt helyzetben jelenhet meg: az oszlop alá kerülve az építészeti struktúra alá rendelt szerepet tölt be, miközben akár gyengébb állatot marcangolva diadalmaskodik, akár teher alatt kuporog.
- 26 Tóth ellenvéleményének közlése: TAKÁCS Imre: *Porta patet vitae (Az esztergomi székesegyház nyugati díszkapujáról)*. In: *Strigonium antiquum*, 2. évf. (1993). In: *Kezds és újrakezds. A Szent Adalbert székesegyház és Oláh Miklós jubileuma*. Szerk. BEKE Margit. Budapest, 1993. 54.
- 27 WEHLI, 2001 (18. jegyzetben i.m.) 49.
- 28 RAFFAY Endre: *Esztergom III. Béla-kori antikizáló fejezet-típusai*. In: RAFFAY Endre: *Esztergom. Vértesszentkereszt*. Újvidék, 2006. 17–18.
- 29 RAFFAY Endre: *Az aracsi templomrom*. Újvidék, 2005. 96–97, 84., 85. kép. RAFFAY, 2003 (19. jegyzetben i.m.) 32.
- 30 BUZÁS Gergely: *Az esztergomi vár románkori és gótikus épületei*. In: *Az esztergomi Vármúzeum kőtárának katalógusa*. Szerk. BUZÁS Gergely–TOLNAI Gergely. Esztergom, 2004. 17–18.
- 31 MÁTHES, Joannes Nep.: *Veteris arcis strigoniensis, monumentorum ibidem erutorum, aliarumque antiquitatum lytographicis tabulis ornata descriptio*. Strigonium, 1827. T. IX. Az ábrázoláson szereplő kapun nincs ornamentális fejezetzóna, csak vállpárkány, szemben a Klímó-féle festménnyel. A bélietben itt öt oszloppár jelenik meg, míg a festményen négy pár.
- 32 Tóth Melinda vonatkozó, eddig kevés figyelemre méltott kritikája: TÓTH Melinda: *A pécsi székesegyház kőszobrászati díszítése a románkorban*. In: *Pannonia Regia* (22. jegyzetben i.m.) 145.
- 33 Hasonlóan fogalmaz Tóth is: 32. jegyzetben i.m.
- 34 KLINGER László: *Ablakbéllet töredékei*. In: *Esztergom 2004* (30. jegyzetben i.m.) 115–116. RAFFAY Endre: *Az esztergomi királyi palota bejárati homlokzata és az esztergomi stílusrétegek*. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. TÜSKÉS Anna. Budapest, 2009. 50.

- 35 RAFFAY, 2009 (34. jegyzetben i.m.). 50.
- 36 Takács felidézi Gerervich Tibor megállapítását, amely szerint a trónustámla stílusa későbbi a Porta speciosáénál: TAKÁCS Imre: *Az esztergomi trónus*. In: *Pannonia Regia* (22. jegyzetben i.m.). 235.
- 37 Vö: TÓTH, 1994 (32. jegyzetben i.m.). 145–146.
- 38 TAKÁCS, 1993 (26. jegyzetben i.m.). 54–56, RAFFAY, 2003 (19. jegyzetben i.m.). 217–220, 288–291.
- 39 MAROSI, 2008 (24. jegyzetben i.m.). 18.
- 40 Marosi legutóbb: Uo.
- 41 WEHLI, 2001 (18. jegyzetben i.m.). 49.
- 42 QUINTAVALLE, Arturo Carlo: *Benedetto Antelami*. Milano, 1990. 89–98.
- 43 Az előcsarnokról legutóbb: BUZÁS, 2004 (30. jegyzetben i.m.). 20.
- 44 RAFFAY, 2006 (28. jegyzetben i.m.). 16–28.
- 45 HAVASI Krisztna: *A pilisszentkereszti ciszterci apátság töredékei Esztergomban*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 57. kötet (2008), 2. 196.
- 46 RAFFAY, 2006 (28. jegyzetben i.m.). 25.
- 47 Uo. 16–28.
- 48 HAVASI, 2008 (45. jegyzetben i.m.). 196.
- 49 Ezekről legutóbb: BUZÁS, 2004 (30. jegyzetben i.m.). 12.
- 50 MAROSI, 1984 (17. jegyzetben i.m.). 30.
- 51 HAVASI, 2008 (45. jegyzetben i.m.). 198. Havasi Takács-hoz hasonlóan fogalmaz, aki szerint: „A kapuzat (...) fenséges záróakkordja lehetett a Szent István alapította templom XII. századi újjáépítésének” – TAKÁCS, 1993 (26. jegyzetben i.m.).
- 52 HAVASI, 2008 (45. jegyzetben i.m.). 57. jegyzet.
- 53 Uo. 197.
- 54 Vö. 36. jegyzettel.
- 55 RAFFAY, 2009 (35. jegyzetben i.m.). 50.
- 56 TAKÁCS Imre: *Az 1200-körüli márványművesség néhány emléke*. In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia*. Ráckeve 2000. Szerk. BODNÁR Szilvia *et al.* Budapest, 2004. 47, 50. A feltételezés Havasi figyelmét sem kerülte el (HAVASI, 2008 (45. jegyzetben i.m.) 195), de a megfigyelésből a relatív kronológiára vonatkozó feltételezést nem fogalmazott meg, mint ahogy Takács sem, bár megjegyzi, hogy ez „jelentékenyen befolyásolja a homlokzatot díszítő, márványinkrusztációs kapu építéstörténetét”. Vö: 51. jegyzettel.
- 57 RAFFAY, 2005 (29. jegyzetben i.m.). 53.
- 58 RAFFAY Endre: *A kalocsai második székesegyház és faragványai*. Újvidék, 2010. 10–11.
- 59 TÓTH, 1983 (2. jegyzetben i.m.). 406.
- 60 RAFFAY Endre: *A vértesszentkereszti templomrom és növénydíszes faragványai*. In: RAFFAY, 2006 (28. jegyzetben i.m.). 135. jegyzet.
- 61 Vö: RAFFAY, 2005 (29. jegyzetben i.m.). 97, 85. kép.

Gate *Porta Speciosa* in Esztergom:

The Beginning of Gothic Art in Hungary

The lecture focused on the beginning of Gothic Art in Hungary and its implication to the art in Esztergom in the time of King Bela III (1172-1196). The piece of art analysed is the main entrance of the medieval Esztergom cathedral also known as *Porta Speciosa*, which is only known from pictorial resources and descriptions.

Hungarian art historian Ernő Marosi previously linked the appearance of gothic art to the change of the design of *Porta Speciosa*: in his view the first masters worked on the column-holding figures: a pair of lions and scooping human figures; while the new-coming masters worked on the marble incrustation tables carrying very special iconographic programmes. These latter masters were thought to be the first Gothic masters in Hungary coming from Northern France.

However, the lion that remained and also the pictorial sources show that those working on the various parts of different genres and styles of the gate were not commissioned one after the other but at the same time; and worked on a uniform structure. The structural design of the gate can be linked to the masters working on the column-holding figures whose style can be connected to that of the sculptor Benedetto Antelami. The sources of the gate structure are similar to the sculptural forms, nevertheless originating not from Northern Italy but from Southern France. The layered structure of the *Porta Speciosa* can be seen on church gates at St.Gilles-du-Gard and Arles.

The present essay states that gothic style appeared on the medieval cathedral of Esztergom in parts connected to the Antelami style of the *Porta Speciosa* and also to the ornaments originating from the medieval Royal Palace at Esztergom but it did not appear as an independent style at that time. In summary, the above described provide little ground for stating that the spread of Gothic can be linked to the medieval cathedral of Esztergom.

ROSTÁS TIBOR

Graeco opere – görög modorban I. Szávaszentdemeter és Kaporna 13. századi falképei

Tanulmányomban két, a 13. század második negyedéből, közepéről származó, alig ismert, újonnan feltárt freskóegyüttest szeretnék bemutatni. A freskók ismertetésénél különösen a pontos és alapos anyagközlésre szeretnék hangsúlyt fektetni, hogy a további kutatás számára megfelelő kiindulópontot nyújthassak. Alapvető módszertani kérdésnek tartom a falképeket a hordozó épületeikkel összefüggésben vizsgálni, különösen az itt bemutatásra kerülő emlékeknél, ahol a freskókat és hordozó falakat egykorúaknak gondolom. Ezért a két – egyébként is szinte ismeretlen – épületmaradvány elemzésére nagyobb teret szántam. Jelen cikkem folytatásában a veszprémi „Gizella-kápolnának” az 1980-as évek elején feltárt és azóta is feldolgozatlan freskótöredékeit szeretném bemutatni, és ebben a második részben kerül majd sor a három közel egykorú falképmaradvány együttes értékelésére, illetve a korszak egyéb, vonatkozó emlékeihez való viszonyuk tisztázására is.¹

Kaporna plébániatemploma és falképei

Kaporna (Koprivna, Horvátország) települése az egykori Valkó megye északi részén, Eszéktől mintegy 18 km-re délre helyezkedik el. Románkori temploma a falu szélén, temetőtől övezve áll.² (1. kép) A falut a Ják nemzetség 1259-es osztálylevelében említik először, *Kop[ur/or]na* néven.³ 1293-ban Szenté-Mágocs nembéli Elek fiai, Tamás bosnyák püspök és testvére Demeter mester megvédik magukat Kórógyi Fülöp mester fiai, Lőrinc és Fülöp mesterek ellen *Koporna* falu részének birtokában. A Kórógyiak elállnak perüktől és lemondanak adományul kapott birtokukról az előbbiekre javára, akiket az vétel címén illetett meg.⁴ A pápai tizedjegyzékekben 1332–1337 között említik a pécsi egyházmegye aszúági főesperességéhez tartozó egyházának plébánosait: *Marcus de Kopurna*, *Georgius de Kapurna*, *Hench sacerdos de Kaparna*, *Henkch de Kaporna*, *Henslinus de Coporna*.⁵ 1352-ben *Kapurna* néven a Kórógyi Fülöptől maradt birtokok között szerepel.⁶ A templomot az 1700 körüli kamarai összeírásokban jó állapotú, fedett épületként említik. 1697-ben a magyar reformátusok használták, az 1702-es összeírás Szent György titulusát is megadja.⁷ A 18. század folyamán a falut rácokkal



1. kép: Kaporna temploma délnyugatról.
Mudrák Attila fotója, 2007

telepítették be, a szerbek az épületet 1757-ben ortodox templommá alakították és Mária születésének szentelték. A Jugoszlávia felbomlásakor kitört délszláv háborúban elpusztult a tetőzete és a lefedése, beomlott az apszis boltozata is. Egy a templomban felrobbanó aknagránát falba csapódó szilánkjai kis foltokban levették a későbbi meszelésrétegeket, és így bukkant elő az apszisban az Istenanya falképének részlete. 2006-ban a középkori Dél-Magyarország építészetéről szóló tanulmánykötet munkálatai során Kollár Tibor fedezte fel a freskót, majd horvát restaurátorok Eszékről (*Hrvatski Restauratorski Zavod, Restauratorski odjel Osijek*) feltárták és kiszélezték a falképmaradványokat, és előbb az apszisra, majd a hajóra is ideiglenes védőtetőt helyeztek.⁸

Vizsgáljuk meg először az épületet. Kaporna falu egykori plébániaegyháza egyhajós, későromán téglapépület, amely rövid hajóból és a hajóval egyező magasságú és közel ugyanolyan széles, félköríves apszisból áll. A nyugati homlokzat és a hajó oldalfalainak két oldalán, illetve az apszis tövében lizénák helyezkednek el. Körben rézsűs téglalábazat húzódik. Főpárkány nincs, és nyoma sem maradt sehol. A déli hajófalán nyílik a templom kapuja, amely bizonyára az eredeti, románkori bejárat újkori átalakításával keletkezett. A kapu egylépcsős béléttű, téglából rakott, félköríves timpanonja sima. A külső béléthasábok kétoldalt kissé a falsík elé ugranak és a kapu fölötti, bizonytalan ívvel lekerékített, felül téglakereszttel díszített oromzatban folytatódnak. A bélétt vállánál keskeny, újkori vállpárkány húzódik, a kávfal szegmentíves záródású. Az ívbélettben és a timpanonban festésmaradványok. A déli hajófal felső részéről a lepusztult újkori vakolat miatt három elfalazott, korai, félköríves ablak záródása tűnt elő, és tőlük nyugatra egy újabb, szintén elfalazott, az eddigieknél kisebb és magasabban lévő karzatablak is megfigyelhető. Ezeket az ablakokat a restaurátorok újabban részben kibontották. Ahol megmaradt, ott az ablakok íve idomtéglaából rakott. A templom újkori ablakai széles, félköríves nyílások, a falsíkra merőleges kávéval, fölöttük vakolatsávból kialakított háromszöges oromzattal. A déli hajófalán, a kaputól keletre, a korai ablakoknál alacsonyabban kettő helyezkedik el belülük, a szentély középtengelyében egy újabb nyílik. Ennek a helyén eredetileg is lehetett egy szűkebb résablak, melynek formáit az újkori kibővítéssel tüntették el. Az apszis déli oldalán egy elfalazott résablak részlete bukkan elő a vakolathányoknak köszönhetően. Az apszis faláról a két ablak közötti, délkeleti részen nagyobb foltban hiányzó vakolat miatt feltűnik a korai faltagolás részlete, a sűrűn elhelyezett, függőleges tagolóelemek – féloszlopok vagy keskeny lizénák – visszafaragott sora. Néhány téglasorral az ablakok záródása fölött a középkori falazatot újkori váltja fel. Ennek alapján elképzelhető lenne, hogy az apszis eredetileg alacsonyabb volt, és ennek megfelelően az is, hogy a korai szentélyablak jóval alacsonyabban van a hajó elfalazott ablakainál, azonban a belsőben a korai diadalív indítása az újkori ívindítás fölött van, ami ezt a feltételezést kizárja. Mindenesetre az apszis eredeti falkoronája a függőleges tagolóelemek végződésével együtt hiányzik. A nyugati homlokzatot három félköríves, újkori árkádívvel törték át, majd az árkádokat a külső falsíknál vékony fallal elfalazták.



2. kép: A kapornai templom szentélyének belseje.
Rostás Tibor fotója, 2009

A hajó nem kapott boltozatot, mindvégig síkfödemes maradt. Fafödeme a délszláv háborúban pusztult el. Az apszis ugyancsak beomlott, újkori, valószínűleg kosárvíves félkupolájának indítása körben megfigyelhető. (2. kép) Vállvonalánál barokk vakolatpárkány húzódik. Az újkori diadalív a félkupolával együtt bedőlt, de a kissé kiugratott ivindítások megvannak. A barokk diadalívhez diadalívpillérek nem épültek, sőt ekkor a koraiakat is visszavesték. Az északi oldalon jól tanulmányozható az egykori diadalívpillér elvésekor keletkezett, csorba téglákat mutató falfelület, amelyen egy nagyobb foltban a tört szalmás, újkori vakolat is fennmaradt. A déli diadalívpillér helyén többnyire nagyobb, újkori téglák bukkannak elő a vakolathiányokban, de néhol a lefaragott téglák maradványai is feltűnnek. A korai, valószínűleg félköríves diadalív indítása a déli oldalon a barokk ív indítása fölött a sugárirányba rakott téglákkal és az ív melletti, oldalsó felfalazással együtt megmaradt. Az északi oldalon csak az oldalsó felfalazás azon téglái figyelhetők meg, amelyekhez a diadalív sugárirányba rakott téglái tapadtak egykor.

Az apszis déli falán a külsőnél már említett, elfalazott, rézsűs kávájú résablak látható, amelynek belső felét újabban kibontották a restaurátorok. Az apszis északi oldalán, az Istenanya freskója alatt négyszöges, a közelmúltig elfalazott falfülke figyelhető meg. A freskós falrészlet és a diadalív között az ortodox előkészületi asztal maradványa helyezkedett el, amelyet a restaurátorok elbontottak. A kissé a fal elé ugró, téglából falazott asztal fölött, annak a felső síkjánál induló, a falba mélyedő, nagyméretű, félköríves fülke kapott helyet, a falsík előtt ívesen záruló téglakeretetéssel. Amikor az előkészületi asztalt elbontották, a fülkéje mögött előtűnt egy korábbi, nagyméretű, a padlószintről induló, egyenes hátfalú, félköríves falfülke. (2. kép) Az apszis déli falán újkorinak gondolható, félköríves fülke nyílik.

A hajó déli falának keleti részén félköríves, újkori fülke látható. A hajó három félköríves, rézsűs kávájú résablakának elfalazása az ívnél részben kibontott. Így megfigyelhető, hogy a nyílások íve belül is idomtégglából rakott. Az északi fal nyugati részén, a bejárati ajtóval szemben újkori, egyenes hátfalú, kosárvíves ülőfülke helyezkedik el. A karzatalj nyugati falába utólagosan vágott, a külsőnél már tárgyalt három félköríves, elfalazott árkádív a belsőben a padlószintről induló, mély és nagy fülkeként jelenik meg.

A nyugati karzatat az újkorban és a 20. században is megújították, ez utóbbi vasbeton gerendás és ma is áll. A karzataljban megfigyelhető a barokk karzat valószínűleg kosárvíves dongaboltozatainak a középkori falakba bevéssett válla. A hajó



3. kép: Kaporna, templom, falképek a szentély északi falán.
Rostás Tibor fotója, 2009

északi falában fallépcső vezet a karzatra. A lépcső által meggyengített fal vékony belső részének alsó fele kidőlt, jelenlegi formájában későbbi visszafalazás. A javítás fölött a koronájáig eredeti a vakolt falazat, benne a lépcsőt belülről megvilágító kis, félköríves, a falsíkra merőleges kávájú résablakkal. A lépcső széles, szabálytalan ívű bejárati nyílása újkori kialakítású. (2. kép) A karzattfeljáró boltozata emelkedő, a fallal párhuzamos záradékvonalú, szegmentíves donga, amely felfelé négyszer visszaugratott. A lépcső meredek vonalú, tizenkét, magas lépcsőfokkal. Az első két lépcsőfok új, a többi vakolt és bizonyára eredeti. A lépcsőfokok a faljart belső falától jól láthatóan végig elválnak, ami arra utal, hogy először a fallépcső külső falát építették meg a lépcsőfokokkal, ezután húzták fel a belső, ablakos falat, végül beboltozták a faljartot. Az eredeti karzattajtó bal oldali szára és ívének indítása még lát-



4. kép: Kaporna, templom, az Istenanya, ölében a gyermek Jézussal a szentély északi falán. Mudrák Attila fotója, 2007



5. kép: Kaporna, templom, Mihály arkangyal a szentély északi falán. Mudrák Attila fotója, 2007

ható az újkori karzatajtó tokja mellett. A karzaton a nyugati fal középtengelyében csekély mélységű falfülke helyezkedik el, amely felnyúlik a falkoronáig, lezárása nincs. Benne elfalazott, a falsíkra merőleges (vagy lépcsősen tagolt) kávfalú, szűk résablak körvonala látható. A déli karzatablak szegementíves, rövidebb a hajóablakoknál és lépcsős kávfalú. A hajóablakoknál magasabban indul és kicsit magasabban is záródik.

Ahogy fentebb említettük, a falképek az apszis északi oldalán láthatók. (2–3. kép) A freskómaradványokat át- meg átlyuggatják a kisebb-nagyobb repeszszilánkok ütötte sérülések. A fő ábrázolás a trónoló Istenanya a gyermekkel, két arkangyal társaságában. Ettől keletre, a tengelyben lévő ablakig két álló szent töredékes alakja helyezkedik el. Az Istenanya kép és a két szent együttese egymástól elválasztott és külön-külön keretbe foglalt. A frontálisan ábrázolt Istenanya trónuson ül, ölében a gyermek Jézussal, akit karjaival oltalmazón közrefog. (4. kép) Az arkangyalok kétoldalt állnak, közülük a bal oldalt (a gyermek jobbán lévőt) a fölötté lévő névfeliratból megmaradt három kezdőbetű „MIC” és valószínűleg az „L”-ből megmaradt alsó szár azonosítja Mihályként (MIC[HAE] L). (5. és 13/A kép) Gábrriel a baljában vékony és hosszú, göbben végződő pálcát tart (6. kép). Az ábrázolás minden bizonynyal votívkép lehetett. Erre utal az arkangyalok enyhén előre-hajló tartása és bemutató gesztusa, amellyel egykor a donátort ajánlották az égiek figyelmébe. A donátorfigura, amely Mihály arkangyal előtt balra, proszskünészisben hódolhatott az Istenanyának és a gyermek Istenfiúnak, teljesen elpusztult. Helyét a falképen az arkangyalok rá irányuló tekintete jelöli ki. A túloldalt álló Gábrriel testtartását és gesztusát még a gyermek Jézus iránti hódolatként is lehet értelmezni. Mihály azonban fejét enyhén balra és lefelé fordítva egyértelműen kinéz a képből, míg a teste előtt tartott, könyökben meghajlított karjaival a gyermek Jézus felé mutat. Ebben egyértelműen a

bemutatás gesztusát ismerhetjük fel, amely által Gábrriel pozíciója is átértelmeződik: elnéz a gyermek előtt, de felfelé fordított tenyerű jobbát felé nyújtja.

A donátort az égiek figyelmébe ajánló angyalokkal ellentétben az Istenfiú és az Istenanya szigorúan frontális helyzetben ábrázolt. A szimmetriát csak Jézusnak a donátor felé kinyújtott, áldó jobbja töri meg. Az Istenanya, akinek hangsúlyos alakja ülve olyan magas, mint az angyalok állva, széles fa trónszékre helyezett párnákon helyezkedik el. A párnák végei kétoldalt láthatók. A trónus széles lábain bizonyára drágakövekkel berakott díszítést festettek meg az egymás fölötti mezőkben. A trónszékeknek nincs háttámlája, a helyén fehér drapéria függ a karcsú, faragott keretleceken.

A votívképpel szomszédos, bal oldali szent frontálisan ábrázolt, álló alakja a melle előtt mindkét kezével egy jobbra döntött attribútumot markol meg.⁹ (6. kép) A szent feje és testének alsó része hiányzik. Feliratának „C” kezdőbetűje és a következő betű függőleges és vízszintes szárának töredéke maradt meg, illetve a következő sorban az utolsó betű függőleges szárának alsó része. A jobb oldali alaknak csak egy kis töredéke látható. Ruhájának vízszintesen záródó nyakrésze, szakállának vége és jobb felkarja ismerhető fel egy vakolatfoltton. (6. kép) A kar, mivel körvonala lentebb már nem folytatódik, a másik szenthez hasonlóan behajlított lehetett, ez a figura is attribútumát tarthatta egykor a melle előtt. Ezen kívül a freskónak még egy csekély részlete maradt meg, közvetlenül az ablak mellett, amely a vörös keretsávból tartalmaz egy kis részletet, és mellette talán az utóbbi szent fodrozódó ruhaszegélyének a csücske látszik.

A festői kvalitások megmutatkoznak a világosan megrajzolt alakok felépítésében, a biztos redőkezelésben és a részletformákban is. Kiemelendők az elegáns kéztartások, így a gyermek Jézus áldó mozdulatának kecsessége, az Istenanya kezének óvó gesztusa és vékony, különösen hosszú ujjainak ábrázolása vagy Mihály arkangyal hüvelykujján a köröm kidolgozása. Figyelemre méltó Mihály köpenyének finoman kezelt, tekergőző széle és a hozzá kapcsolódó redőzet érzékeltetése, illetve az angyal fedetlen bal térdének kialakítása is. (5. kép) A festői felületek jórészt kopott és sérült állapotban maradtak fenn. A szekcióban felvitt befejező ecsetvonásokra leginkább Mihály arkangyal figurájánál, különösen a szeménél, a szája körül, az állánál, a tenyerénél és a köpenyének redőzeténél figyelhetünk fel. Ezeken a részleteken a fehér színnel felvitt befejező vonások a bőrfelület és a drapéria ráncait és csücskényeit jelenítik meg. Ugyanilyen fedőfehérrel készültek a név-



6. kép: Kaporna, templom, Gábrriel arkangyal és két szent figurájának maradványa a szentély északi falán. Mudrák Attila fotója, 2007

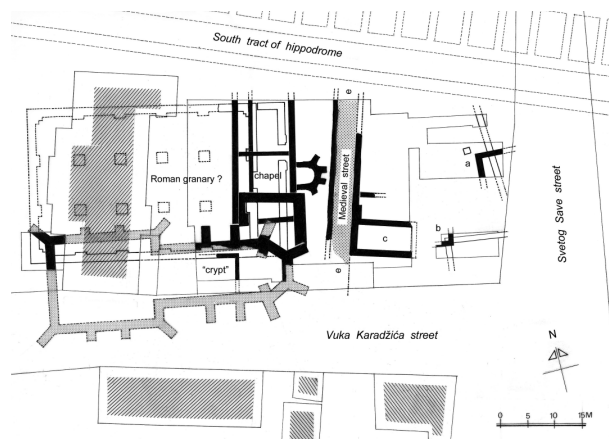
feliratok is. A finomabb modellálás a szabadon maradó testfelületekre, különösen az arcokra jellemző. A testszínt a narancs árnyalatai érzékeltetik, amelyek az arcnak és a nyaknak az érkező fény felőli részén a vörösről át a rozsdabarnáig terjednek, míg a másik arcfél árnyékos részein a szürkébe hajlanak.

A falképek visszafogott színkezelésűek, a fehér, a narancs, a vörös-rozsdabarna és a szürke szerepel a színpalettán. A freskó szürke alapra készült. A nimbuszok, a képmezők kerete és a ruházat bizonyos darabjai narancsvörösek, míg mások fehérek vagy szürkék. A kontúrok és redők a fehér és a narancsszínű drapériáknál rozsdabarnával és a vörös sötétebb árnyalataival meghúzóztak. Ugyanez áll a rozsdabarna felületekre is, bár ott, hogy elváljanak az alapszíntől, a vörös redőket szürkével sötétítette a mester. A szürke ruhák kontúrjait és redőit sötétszürke és fekete vonások érzékeltetik.

A falképek a falazat felhúzásakor készült, durva felületű, szürkés színű simítóhabarcsra felvitt vékony és sima alapvakolatra készültek, nyilván annak felhordásakor. Másképp fogalmazva azok a belső tér kivakolásával egyidősek. Ez pedig azt jelenti, hogy a templom egyszerű, jellegzetes, későromán formái a freskókat is biztosan keltezik a 13. század második negyedére, közepére.¹⁰

A hajó északi falán, a karzatlépcsőt megvilágító ablak alatt balra újabb falképek mutatkoznak a szürkés simítóhabarcs fölé felhordott vékony, korai vakolatrétegen. A vörös keretsáv felső és bal széle kijelöli a festett mezőt, közvetlenül mellette és fölötte a vakolat csak fehér meszelést kapott. A töredékes képmezőben szürke alapon a kiterjesztett szárnyú Szent Mihály arkangyal felsőteste ismerhető fel, aki a feje fölé emelt karddal készül lesújtani a gonoszra. A falkép kopott felületű, csak az elmosódott alsó festésrétegek vannak meg. Ez nem is csoda, hiszen jó ideig a szabad ég alatt állt, felületét még 2007-ben is eső áztatta. Az arkangyal bal szemöldökének a vonala, a kitárt szárnyak vöröse, ruházatának sárga színe és a fehérrel megfestett kard világosan felismerhető. Mellette jobbra, az ablak alatt újabb, vörös foltok, egy másik, jórészt még újkori meszelésrétegekkel borított jelenet felismerhetetlen részletei. Az ablaktól keletre egy újabb sávban további freskók részletei tűnedeznek fel az újkori meszelésrétegek alól. A szentély déli diadalívpillérének nyugati oldalán is mutatkoznak festett felületek az első vakolatrétegen, így a vörös keretsáv részlete, elmosódott vörös és okkersárga foltok. (2. kép)

A trónoló Istenanya votívképe kiemelkedik az ismert 13. századi magyarországi emlékek közül, színvonala egyedül a veszprémi „Gizella-kápolna” falképeihez mérhető, amelyek stílusa és kvalitása az 1980-as évek elején Kralovánszky Alán ásatásai során feltárt töredékekből jól megítélhető. A Valkó megyei falusi plébániatemplom freskója az udvari környezet festői színvonalába bepillantást nyújtó veszprémi töredékek egyenrangú társának mutatkozik. Ez az emlék nyilvánvalóan nem a falu művészeti produktumához tartozik, csak egy megfelelő hatalmú és gazdagságú megrendelő itteni megbízásának részeként értelmezhető. Egy ilyen megbízó feltételezése magyarán a szentélyben, hangsúlyos helyen megjelenő votívképet is. A Ják nemzetség fentebb említett 1259-es osztálylevele¹¹ szerint Ják nembéli Márton ispán (a jáki templom építtetője) fia Márton, akit szintén ispánként neveznek, még az irat kiállítása előtt, egy közelebről nem ismert időpontban kapornai részét Jakab ispán fiainak, Istvánnak és Bertalannak adta, azok birtokáért, Dabrapatak föld részéért cserében. Az adat alapján elképzelhető, hogy az itt részbirtokos Ják



7. kép: Száva-Szentdemeter, a ferences templom és környezete összesített ásatási alaprajza. Jeremić 2006 nyomán

nemzetségnek, különösen II. Márton ispánnak, vagy később Istvánnak és Bertalannak lehetett köze a templom építéséhez és a freskókhoz.

Száva-Szentdemeter ferences temploma és falképei

A szerémségi Száva-Szentdemeter (Sremska Mitrovica, Szerbia) belvárosában, a Szerémségi Múzeum (*Muzej Srema*) igazgatási épülete mögötti szabad területen, ahol korábban a városi börtön épülete állt, Miroslav Jeremić, a belgrádi Régészeti Intézet munkatársa figyelemre méltó kolostoregyüttes romjaira bukkant 2003-ban.¹² (7. kép)

A területen korábban is végeztek feltárásokat. Így a templomtól keletre 1968–1971 között három, 14. századnak meghatározott lakóház pincemaradványát tárták fel, amelyek római kori falakra épültek, azok egykori elrendezésétől független alaprajzon. A templom átlós támpillérral erősített északnyugati falsarkát a múzeum igazgatási épületének főhomlokzata előtt 1981-ben sikerült megfogni. Alatta egy masszív falú, későantik épület délnyugati sarka került elő. Az ásatások során gótikus bordaelemeket és más kőfaragványokat is találtak.¹³ A templom szentélyének északi felét a keleti kolostorszárny csatlakozó részével együtt Jeremić tárta fel 2003–2004-ben.¹⁴ A szentély és a kolostorszárny itt is az előbb említett későantik téglaeépületre épült, amelyet az ásató régész feltételelesen egy a 4. század második feléből származó gabonarakárként (*horreum*) határozott meg. Feltárára került egy többrétegű temető részlete is, amelynek használatát Jeremić a 14–17. század közé helyezte.

Az ásatások során a templomszentély elpusztult padozatának szintje alatt egy vékonyabb falú épületrész maradványaira bukkantak. Megtalálták ennek az északkeleti falsarkát, és a belsejében az északkeleti részt kitakarították a padlószintig. (8. kép) A padozatról így kiderült, hogy az jóval mélyebben helyezkedik el a szentély egykori padlószintjénél, és ezért ezt az épületrészt Jeremić feltételeesen kriptának határozta meg. Megfigyelte, hogy a „kripta” északi fala az akkor már használaton kívüli, romos gabonarakár jóval szélesebb, déli oldalfalára épült rá, úgy, hogy annak a külső falsíkját jelölték ki az újabb épületrész belső falsíkjával. A „kripta” északi falának alsó részét a későantik épület fala alkotja, fentebb a *horreum* újra felhasznált tégláiból építették az új, vékonyabb falat. A „kripta” részben kiásott északi és keleti falán freskomaradványokat tártak fel, amelyeket a régész a 13. századra keltezett. Magát a kriptának gondolt épületrészt Jeremić megtette a templom első fázisának, és a 13–14. századra datálta (rész-



8. kép: Szávaszentdemeter, a ferences templom korai szentélye a falképekkel. Rostás Tibor fotója 2009

ben tehát későbbre, mint a falain lévő freskókat!). Egy második fázisba sorolta a gótikus szentélyt, és a templom e két periódusának párhuzamú az esztergomi (helyesen budai) Mária Magdolna-templom bizonyos építési fázisait állította.¹⁵ A szentélyben falazott sírokat és egy sírkőtöredéket találtak, a keleti kolostorszárnyban pedig kiásták egy kápolna romjait, amelyet az ásató későbbre, legvalószínűbben a 15. századra keltezett. Hosszú szakaszon megtalálták a kolostor keleti kerítésfalának maradványait is. Jeremić a cinterem legintenzívebb használatát a 14–15. századra tette. Megállapította, hogy az összes említett középkori építkezés építőanyaga újra felhasználó római téglából volt. Végül a feltárt templomot székesegyházként határozta meg.¹⁶

Noha az ásató régész a legtöbb esetben nem tapogatózott rossz irányba, az itt röviden ismertetett következtetései csak részben helytállóak. A templom kolostortemplom, nem pedig székesegyház. Szávaszentdemeteren két kolostorról van tudomásunk az írott forrásokból, a Szent Demeter ortodox monostorról és a ferencesek egyházáról. Előbbi 1071-ben említik először, míg 1344-ben már üresen áll, és VI. Kelemen pápa szorgalmazza a bencésekkel való betelepítését.¹⁷ A ferencesek nemcsak Szentdemeteren, de a Száva szigetén, Szenternyén is megtelepedtek. Mindkét kolostoruk 1316 előtt létesült, a szentdemeteri valószínűleg, a szigeti biztosan visszavezethető a 13. századra.¹⁸ Miután a török a Szerémséget – így Szávaszentdemetert is – az 1390-es években többször végigprédálta, a rendházakról nincs további adatunk. A szerzetesek 1391-ben mindkettőt végleg elhagyták.¹⁹ A közölt alaprajzon (7. kép) a templomból egy hosszú, legalább háromszakaszos, 5/8-os záródású szentély és a hajó átlós támpillérral erősített északnyugati falsarka igazolható. Az épület hosszát Jeremić 45 m-ben adta meg,²⁰ és ez a méret olvasható le az alaprajzról is, a közölt lépték alapján. Ugyanott a szentély belső szélessége 8 m körülnek adódik. A keleti kolostorszárnyból fennmaradt a torony, ha a szentélyhez északról csatlakozó vastag falak valóban arra utalnak, és a kápolnával bővített káptalanterem. Mindezen sajátosságok – különösen a „torony” pozíciója a szentély mellett – koldulórendi kolostort valószínűsítene.

A Jeremić által feltételelesen kriptának meghatározott épületrész valóban korábbi, 13. századi karakterű. Az ásató kriptának a későbbi, megnyújtott szentélyhez képest mutatózó jelentős szintkülönbség miatt vélte. Mindeközben nem tájékoztatott sem a szintviszonyokról, sem a rétegekről, és

nem közölt egyetlen részletrajzot vagy metszetet sem. Valójában ez az épületrész inkább az első templom egyenes záródású szentélye lehet, a nagy szintkülönbséget pedig a talajszint időközbeni feltöltődése vagy feltöltése magyarázhatja. A négyszöges alaprajzon emelkedő, egy- vagy többszakaszos szentély a korai koldulórendi templomok jellemző szentélyformája a 13. század közepén. Noha ezeket a koldulórendi szentélyeket boltozni szokták, ez úgy látszik, hogy Szávaszentdemeteren elmaradt. Fa födémre utalnak a vékony falak, illetve a feltárt, északkeleti falszögletben a belső támasz és a külső támpillér hiánya is.

A 14. századi szentély valamivel szélesebb és jóval hosszabb a vékonyabb falú elődjénél. A 14. századi periódus(ok)ba illeszkedhetnek a közölt trapézorru bordák is.²¹ A 14. századi időrend elsősorban a falak egymáshoz való viszonyából volna meghatározható, ha ilyen jellegű megfigyeléseket végeztek volna a feltárások során. A közölt alaprajzon mindenesetre a „torony” testébe belevág a szentély támpillére, ez későbbi lehet. A templom bizonyára használatban maradt a ferencesek elmenekülése után is, erre utalhat a temető további használatja is.

A kiásott sírkőtöredék egy mészkő sírlap középső része. (9. kép) A töredéken vésett vonalkerettel leválasztott majuszkulás körirat és aszimmetrikusan elhelyezett, pajzs nélküli, ugyancsak vésett címerábra jelenik meg. Típusa jellemzően 14. századi. A címeren az Osl nemzetség szárnyas sasába jelenik meg. A nemzetségből például az Ostfi és a Kanizsai család vált külön.²² A köriraton az évszámból csak az ezrest és az első százast jelölő rész maradt meg: [ANNO] D[OMI] NLM.C.[...]. A körirat másik oldalán fennmaradt szövegtöredék – S.BANVS.D – bánra utal.²³ A Kanizsaiak közül a 14. században mindössze Kanizsai István zágrábi püspök volt szlavón báni helytartó 1362–66 között. Az Ostfiak közül viszont Ostfi Miklós macsói bán volt 1335–39 között, akit testvére, Domokos követett e méltóságban 1340–53 között. Bánként többek között a szerémi ispáni tiszte is betöltötték, és bírói székhelyük Szávaszentdemeter volt.²⁴ Mindezek alapján a töredék Ostfi Miklós vagy Ostfi Domokos macsói bán sírlapjának lehet a középrésze, legalább egyiküket bizonyára a szentdemeteri ferences templom szentélyében temették el. A



9. kép: Szávaszentdemeter, ferences templom, töredékes Ostfi sírkő. Jeremić 2006 nyomán

köriraton a tisztség előtt szereplő névből fennmaradt S betű nincs segítségünkre, az akár a NIKOLAUS, akár a DOMINIKUS utolsó betűje is lehet.

A sírkőtöredéket a gótikus szentélyfej nyugati részén, a főoltár előtt találták meg. Ahogy már említettem, a szentélyben falazott sírokat is feltártak, a sírkő nyilván az egyiküket fedte egykor.²⁵ A későbbi bán, Domokos 1353. március 30-án szerepel utoljára az oklevelekben, április 24-én már más viseli tisztét; bizonyára e két időpont között halt meg.²⁶ Így 1353 *terminus ante quem*-et jelent a korai szentély visszabontására²⁷ és az 5/8-os záródású, nyújtott, gótikus szentély felépítésére. A sírlap főoltár előtti, igen előkelő megtalálási helye megengedi a feltételezést, hogy a nyújtott szentély építetőjét az Ostfi testvérekben, de legalábbis közülük az itt eltemetettben gyanítsuk. Az építkezésre az Ostfiak magas méltósága is lehetőséget nyújthatott.

A falképek bemutatása előtt érdemes röviden megemlékezünk három ismeretlen provenienciájú szávaszentdemeteri, későromán kőfaragványról is, amelyek közül kettőt a Száva parton álló, újkori Szent István-templom falába illesztettek másodlagosan, a harmadik pedig a Szerémi Múzeum raktárában van.²⁸ Mindhárom fejezetfaragvány. Az egyik másodlagosan befalazott darab önmagában is két fejezetből áll, amelyeket egy kőből készítettek. Egyikük nagyobb, a másik kisebb méretű. A másik befalazott fejezethez, legalábbis a látható, szabadon lévő részén nem csatlakozik további faragvány. A falba foglalt, ismeretlen rész miatt egyik darabnál sem tudtam egyértelműen meghatározni, hogy milyen támaszformához tartozhattak egykor. A múzeumi fejezetet pedig, amely segíthetne a másik kettő meghatározásában is, csak fotókról ismerem.

A faragványok kehelyperem nélküli tömbfejezetek, vaskos, hengeres nyaktaggal. A múzeumi darabon karddal és kis kerek pajzzsal felszerelt kentaúr griffmadárral harcol. A szembe forduló harcosok között és a hátuk mögött lapos, karéjos leveles ornamentika szerepel. A mitológiai lények teste lapos, alig tagolt, lekerekített formákkal sommásan alakított. A másodlagosan befalazott fejezetek szögletesen alakítottak. Díszítésük alaprétege a kannelúrákkal tagolt, hosszúkas, bimbós levél. Ezen levelek felváltva hosszabbak és rövidebbek, és az oldalak közepén, illetve a sarkokon helyezkednek el. Az önálló fejezetten az oldalak közepén lévők a magasabbak és a sarkokon lévők az alacsonyabbak, a kettős fejezetten fordítva. A sarkokon lévő bimbós levelek között a fejezetoldalakon szegmentíves átkötések húzódnak. Ezek az ékmetszéssel tagolt, lapos szalagok tulajdonképpen a kehelyperem félreértelmezett származékai. Az önálló fejezetten a bimbós levelek rétege előtt alacsonyabb, álló levelek helyezkednek el, a múzeumi faragványon mutatkozó karéjképzéssel és levélformálással. Jellegzetes és mindkét darabon megfigyelhető a szár vájatolt alakítása. A kettős faragvány nagyobb fejezetén is feltűnik két álló, karéjosan tagolt levél. Ezek egy-egy bimbós levél helyett szerepelnek, az egyik fejezetoldal közepén és a mellette lévő sarkon. A levélornamentika rokonsága nyilvánvalóvá teszi, hogy a három faragvány összetartozik, feltételezhetően azonos helyről származnak.

Ahogy már említettem, a korai szentély belsejében az északkeleti sarokrészt tisztították ki, változó mélységben. (8. kép) Ennek megfelelően a belső falfelületek közül a keleti oldal északi fele és az északi oldal keleti része került napvilágra. A kiásott freskókat nem tisztították le, kiszélezés gyanánt körbevakolták őket, de ezen kívül semmilyen restaurátori kezelésben, konzerválásban nem részesültek. A falképek védel-

mére a korai szentély feltárt része fölé alacsony, faszerkezetes védőépület került, amelynek félnyeregterején a deszkázatra fektetett kátránypapíros héjalás szakadozik, beázik. Ennek megfelelően a freskók szinte a felismerhetlenségig elkoszolódtak, azokon a saras esővíz és hólé csurgásnyomai jelenleg jobban tanulmányozhatók a festett felületeknél. A freskók a nedvesség és a fagyok következtében pusztulnak és a hordozó vakolatréteggel együtt válnak le a falakról. Míg a régészeti szakszerűség fentebb bemutatott hiánya csak a feltárásból levonható következtetések minőségére és mennyiségére hatott ki, ezek a műemlékvédelmi hiányosságok a falképek pusztta fennmaradását is veszélyeztetik.

A korai szentély falai egy megközelítőleg vízszintes vonal alatt maradtak fenn. Feltevésem szerint azért, mert addig bontották vissza azokat az 5/8-os záródású, nyújtott szentély építések, amelynek a padozata közvetlenül e vonal fölött húzódnak. A korai és a későbbi gótikus szentély padlószintje közötti jelentős magasságkülönbség miatt az egyenes záródású szentély alsó része jelentős magasságban fennmaradt. Így a kifestésnek nem csak a lábazati zónájából, hanem a jelenetekkel díszített részből is fennmaradhattak értékelhető részletek. A lábazon függőnyt utánzó festés szerepel, az e fölötti jelenetes sávnak nagyjából az alsó feléből maradtak meg többé vagy kevésbé összefüggő foltok. Ez a jelenetsáv teljes magasságában sem töltötte ki a rendelkezésre álló falfelületeket, fölötté további jeleneteket magában foglaló zónával vagy zónákkal is számolnunk kell. A feltárt falfelületeket a falképmaradványok alapján egykor mindenhol festés borította, így feltehetően valaha a szentély egésze ki lehetett festve.²⁹

A szentély keleti falát két háromszögesen záruló, téglakeretes fülke tagolja – bár a szentély déli falát nem ásták ki és a délkeleti falszöglet helye sem ismert – valószínűleg tengelyszimmetrikusan. Ha ez megfelel a valóságnak, akkor a



10. kép: Szávaszentdemeter, ferences templom, hárommalakos Keresztrefeszítés jelenet maradványai a korai szentély keleti falán. Mudrák Attila fotója, 2006



11. kép: Székesegyház, ferences templom, Mária Magdolna Krisztus lábát mossa jelenet a korai szentély keleti falán. Mudrák Attila fotója, 2006

két fülke között elhelyezkedő háromalakos Keresztrefeszítés lehetett a keleti zárófal középső jelenete. (10. kép) A kompozícióból igen kevés maradt. Felismerhető a vörösesbarna keresztfa alsó része, a lábtartóra szögezve Krisztus lábával és alatta, az alsó keretsávon emelkedő, a Golgota hegyét jelképező halom Ádám sírjával. Fentebb Krisztus ágyékkötőjéből maradt meg egy fehér folt. A keresztfától balra, vagyis Krisztus jobbán Mária alakjából is kivehető némi töredék. Vörös köpenyének alsó szélé és jobb oldali csücske könnyen felismerhető, míg földig érő, sötét színű alsó ruhája szinte beolvad az alap színébe és csak a fennmaradt bal lábon lévő, a ruha alól kibukkanó, vörös színű lábbeli hívja fel rá a figyelmet. A keresztfa a két szentélyfülke közötti középtengelyben helyezkedik el. Krisztus teste a kereszttől balra dől, lábait külön-külön szögezték a lábtartóhoz, az egyik szemből, a másik oldalnézetben látható.³⁰ A sebekből vér szivárog. E fölött az alap sötét színét vízszintes, sárga sáv szakítja meg, amelyben vízszintes barna vonalak húzódnak. A sárga folt fentebb, az ágyékkötő mellett is eltűnik. Ez a sáv a jeruzsálemi városfal ábrázolása lehetett, amely más bizánci Keresztrefeszítés-jeleneteken is feltűnik.³¹ A városfal bizonyos perspektívát ad a jelenetnek és a sötét alapot talajként határozza meg. A Megfeszítettől jobbra nem maradt fenn falképtöredék.

A Keresztrefeszítéstől balra, a bal oldali fülke és az északi falszöglet között a trónoló Krisztus látható, jobbra és balra két-két álló figurával és a lábánál egy nőalakkal, akit a felette lévő felirat Mária Magdolnaként határoz meg. (11–13/B. kép) A falkép azt a Lukács evangéliumában olvasható



12. kép: Székesegyház, ferences templom, Mária Magdolna figurája a korai szentély keleti falán. Mudrák Attila fotója, 2006

MIC

MARIA

MAGDA

LENA

13/A-B. kép: A. Kaporna, templom, Mihály arkangyal névfeliratának első három betűje B. Székesegyház, ferences templom, Mária Magdolna névfelirata a korai szentély keleti falán. Rostás Tibor rajza

történetet ábrázolja, mely szerint Krisztus lábát a farizeus házában Mária Magdolna könnyeivel áztatta, hajával megtörölte, elárasztotta csókjaival és megkenste illatos olajjal (Lk, 7,38.). Krisztus vízszintesen kinyújtott jobbának lefelé irányuló két ujjával áldja meg Magdolnát, amely a „Bűneid bocsánatot nyerne. (...) A hited megmentett. Menj békével” (Lk, 7,48–50) szöveghely képi megfogalmazása. A Megváltó alakja a képsíkkal szöveget zár be, trónusa és annak lépcsője bizonyos perspektívában ábrázolt. Az okkersárga trónusnak csak a jobb oldala látszik, lépcsője narancsszínű. Krisztus nagy vörös párnán ül, rózsaszín tógája a lábánál és áldó jobbánál bukkan elő a ráboruló fekete köpeny alól. Figurája mellmagasságig maradt meg. Magdolna piros köpenye glóriával övezett fejére is ráborul. (12. kép) Ez alól omlanak elő kibontott, hosszú hajának hullámos, szőke fűrtjei, melyekkel Krisztus meztelen lábát törli. Mindkét kezével Krisztus lábát tartja, miközben arcával és hajával érinti. A jelentet gyengédségét igen megragadóan adja vissza a festő. A Megváltó lábához kuporodó Magdolnát az egyetlen arc, amely elég alacsonyan helyezkedett el ahhoz, hogy fennmaradjon a szentdemeteri freskón. Krisztus trónusától balra két fehér tógás figura áll, a bal oldali barnásvörös, a másik halványzöld köpenyben. Előbbinek a jobb lába is megmaradt a saruszíj részletével, a jelenet bal szélén. A köpenyek felületein bizonyos modelláció is megfigyelhető. Jobbra, Krisztushoz közelebb egy újabb fehér tógás alak, mellette egy rövidebb, okkerszínű tunikát viselő figura, hosszú pálcával vagy lándzsával – talán egy katona. Egyik alakból sem maradt semmi mellmagasság fölött. Ez a jelenet is fekete alap előtt játszódik.

Az északi fal feltárt részén öt képmezőt lehet elkülöníteni egymástól. A keleti részen egy nagy medencétől jobbra és balra egy-egy alak alsó része látható. A jobb oldali figura a jelenet szélén, közvetlenül a falszöglet mellett áll, a medence felé fordulva. (14. kép) Sarut visel, okkersárga tógája fölül piros köpeny borul. A medence legalább a derekáig érhetett, eb-



14. kép: Székesegyház, ferences templom, Apostolok lábmosása jelenet részlete a korai szentély északi falán. Mudrák Attila fotója, 2006

ben a magasságban sem a medence felső széle, sem az alak részletei nem maradtak fenn. A fehér színű, talpas medence a földön áll, nódusz fölött a felső, ívelt részén barna színű festett indás-leveles díszítés, amely száraz, vonalas karakterű.³² A nódusz és a talp jobb oldalán az árnyékokat zöldes színátmenetek jelzik. A medencétől balra sarusziját oldó figura lába látszik. (15. kép) A figura egyik lábával a földön áll, a másikat felemeli és jobb kezének mutatóujját a saru szíjába akasztva oldja meg azt. Okkersárga, nehezen meghatározható felület előtt áll, amely vízszintes vonalakkal tagolt. A jelenet az eddigiektől eltérően világos hátterű. A meghatározásában a medence és a saruoldás gesztusa segít, melyek egy Krisztus megmosa az apostolok lábát jelenetet valószínűsítnek (Ján, 13,4–5). Így a medence felé forduló, jobb szélén álló alak Krisztus lehetne, a saruját oldó apostolalak mögötti sárga felület pedig talán egy pad részlete.

Ettől nyugatra fekete alapon két álló alak figyelhető meg. Frontális beállításúak, merev tartással. A bal oldali fehér köpenyes, a jobb oldali vörös tógát visel. A tóga középrészén függőleges sávban díszítés látható: okkersárga alapon háromszöges, vörös ékkövekkel. A díszítés széles szegélye is drágakövekkel és gyöngyökkel díszített. A ruha fölött a szétnyitott köpeny az alak kétoldalán jelenik meg. A köpeny a narancstól a vörösig modellált és belül fehér hermelinprémekkel bélelt, melyben feltűnnek az állat fekete farokvégei is. Nehéz kivenni, de a két alak három vékony, függőleges, rózsaszínű sáv között helyezkedik el, melyek alul egy tórusz alatt háromszögesen kiszélesednek. A két szélső a képmező szélén, közvetlenül az oldalsó keretsávok mellett húzódik. Ezek bizonyára oszlopok és valamilyen épületábrázolás, talán egy festett palota részei, amelyben a két figura megjelent. Ez mindenesetre jól illeszkedne a gazdag viseletben, drágakövekkel és gyöngyökkel díszített bíbor ruhában és hermelinprémes köpenyben ábrázolt jobb oldali alakhoz, mely bizonyára egy világi előkelő lehet.

Az ettől nyugatra következő ábrázolásból csak a keretsávok részletei és a fekete alap bizonyos foltjai maradtak meg. Tovább nyugatra egy lovas részletformái bontakoznak ki a sötét alap előtt. A fehér színű ló részletei közel marmagasságig megfigyelhetők. Szinte teljes egészében fennmaradt a lépő jobb hátsó lába és a hasa. A bal hátsó láb combjából és csüdéből látható egy-egy kisebb részletből megállapítható, hogy ez a láb hátranyúlóan a talajon állt. Az állat szügye előtt folytatódó fehér felület a jobb mellső lábának felső része lehet. Eszerint a ló ezt a lábát felemeli, lép. A másik mellső láb

csüdjének részlete is megfigyelhető egy vakolatfolton, ez a láb ismét a talajon állt. A ló tehát lépked. A fehér színű nyereg-takarónak a lovas mögött látható egy kisebb részlete. Rajta olyan barna indák tekerőznek, mint a már tárgyalt medence felületén is. A nyeregtakaró széles szegélye okkersárga színű. Az állat faránál felismerhető a nyereg egyik tartószíja. Fölötte különféle, nehezen azonosítható, színes díszítmények csüngenek alá, bizonyára a nyereg egy másik, már elpusztult szíjáról. A ló hasánál húzódó széles, barna sáv a nyeret tartó heveder ábrázolása lehet. A lovasból kevesebb maradt, mint a lovából és a lószerszámból. Előrenyújtott lábán megfigyelhető a bocskora, az állat hasánál pedig okkersárga bélésű vörös köpenyének lecsüngő, fodrozódó széle. Bár sem lándzsának, sem sárkánynak, sem királylánynak nem maradt nyoma, az ábrázolást legvalószínűbben mégis Szent György legyőzi a sárkányt jelenetként határozhatjuk meg.

A lovastól balra, a legnyugatibb részen, amelyet még kiastak a szentély északi falából, egy álló alak ruházatának csekély maradványai tűnnek elő a sötétkék háttér előtt. Egy fehér színű tóga alsó része, és a fölötte viselt drágaköves, gyöngyös, okkersárga díszruha alsó részének csekély foltja maradt meg.

A jeleneteket fehér körvonallakkal kiemelt vörös szegélyszáv határolja. A lábazati függönyimitációt egy vékony, vízszintes, okkersárgával megfestett rúdra erősítették rövid szalagokkal. A drapéria felső része visszahajtott, ez szélesebb sárga és keskenyebb barna sávokkal dekorált. A függőnyt a sűrű felfüggesztések tagolják rövid szakaszokra, amelyeken belül nyújtott „V” alakú redőket vet. A redők körvonalai barnával jelzettek, melyekhez fokozatosan halványodó, okkersárga tónusú modelláció kapcsolódik. A drapéria alsó szélét göbös végű rojtok díszítik. A fekete alap felül, a függőnyrúd mögött és alul, a függőnyrúd alatt bukkan elő.

A függöny visszahajtott felső részére felszentelési keresztet festettek. Közülük kettő maradt fenn, töredékes állapotban. Az egyik a kereszt alatt, a keleti fal középtengelyében, a



15. kép: Székesegyház, ferences templom, saruját oldó figura részlete. Mudrák Attila fotója, 2006

másik az északi falon, a saruszíját oldó figura alatt helyezkedik el. A festésmaradványokból megítélhetően egyformán alakítottak. Kör alakú mezőben megjelenő, ékkövekkel díszített görögkeresztek, *crux gemmata*, amelyek szárai nem érintkeznek a körforma vörös keretével. A sötétszürkés, sötétkékes alapú mezőben az okkersárga kereszt vízszintes szárvégeit egy-egy nagyméretű, négyszöges, sötétkék kő foglalja el, a keresztszárak metszéspontjában hasonló alakú, vörös kő. A kövek között a keresztszárakon négy-négy kisebb, fehér körrel valószínűleg gyöngyöket imitált a festő. A kör alakú mező sötét alapján a kereszt szárai között átlósan újabb, csepp formájú, mélyvörös kövek. A kövek karmos foglalatúak, táblásan csiszoltak. A drágakövek és a gyöngyök minden tekintetben megfelelnek az alakok díszruháin megjelenő, fentebb tárgyalt társaiknak. A körvonalak mindenhol fehér vonallal jelzettek, kivételt a vörös keret külső körvonala jelent, amely feketével meghúzott.

A falképeket közvetlenül a téglafalra felhordott vékony vakolatra festették, azok egykorúak a szentéllyel. A keleti fal jeleneteinek megkomponálásakor a két háromszögesen záruló, kis falfülkéhez igazodtak. Idáig ért fel a lábazati festés és ebben a magasságban indultak a jelenetek. Mindez a bal oldali fülke keretéről világosan leolvasható. Itt az alsó keretet adó téglára festették a lábazati függöny felső szélét, a jelenetek alsó keretsávjának maradványai pedig a fülke függőleges keretének középmagasságában húzódnak. A fülke kerettégláin a vörös keretsáv nyomai fentebb is megfigyelhetők, tehát a jelenetek alsó, festett kerete egykor átfordult a fülkekereten. Úgy tűnik, hogy a képmezőket elválasztó függőleges keret egykor a fülkék tengelyében húzódott és azok csúcsánál indult.

A fennmaradt falképek közül három újszövetségi tematikájú és Krisztus életét mutatja be (Apostolok lábmosása, Krisztus és Mária Magdolna találkozása, Keresztrefeszítés), kettő közülük közelebből a Passió ciklusából való. Úgy látszik, a jeleneteket nem rendezték szigorú narratív ciklusba. Figyelemre méltó, hogy az ismert képek között két lábmosás is szerepel, amelyek az alázat, a megtisztulás, a bűnbánat és a megbocsátás tematikáját hordozzák. Középen, a fő helyen a megváltás, Krisztus kereszttáldozata. A feltárt freskomaradványok a szentély teljes képprogramjának meghatározásához nem elégségesek, annyit azonban megállapíthatunk, hogy a fenti gondolatok nem hatnak disszonánsan egy ferences templom szentélyében a 13. század középső évtizedeiben.³³

Annál szokatlanabb a freskók egyértelműen bizánci stílusa. Különös figyelmet érdemel ebből a szempontból a MARIA MAGALENA névfelirat, amelynek betűformái nagyrészt görögösek.³⁴ A felirat maga azonban nem ószláv vagy görög, hanem latin nyelvű, hiszen benne az R, a G és az L betű is a latin ABC szerint íródott. Ezen latin betűk közül a G határozottan gótikus karakterű. A sajátos keveredés véleményem szerint azzal magyarázható, hogy a bizánci stílusban dolgozó és a görögös betűformákban jártas festőtől a megrendelő latin feliratot kívánt. Így a betűk görögös stílusa ott megfelelt, ahol a két ABC egyezik, ahol viszont különbözik, ott az olvasást zavaró görög betűket latinra cserélték (vagy elhagyták, mint a D esetében). A latin betűminták pedig gótikus karakterűek lehettek. Amilyen jól magyarázható mindez egy latin ritusú kolostorban, oly kevésbé valószínű egy ortodoxban. Ha tehát helyes a gondolatkísérlet, akkor egy újabb érvet jelent az épületegyüttes ferences kolostorként való meghatározásához.

Az ábrázolások színvonala a kor ismert magyar emlékei között jónak mondható, azonban nem mérhető sem a fen-

tebb bemutatott kapornai falképekéhez, sem a „Gizella-kápolna” freskóiéhoz. A festő a bizánci tradícióban gyakorlott, megbízható tudással készítette művét, de a kimagasló kvalitásoknak híján volt. Bár a közepes képességek éppen nem, az ikonográfia, a stílus, a festőtechnika és a felirat betűformálása azonban mind arra utalnak, hogy mesterünk a bizánci hagyományokat magas színvonalon őrző Balkánról származhatott. Száva-szentdemeter fekvéséből adódóan kézenfekvő elsősorban a folyó túlsópartján elterülő Szerbiára gondolni, ahol elsőrangú monumentális falképciklusok sora készült a 12–14. században. Ezek közül elsősorban a 13. század első felének és közepének freskóit volna érdemes közelebbről is megvizsgálni, pontosabb előképek meghatározásának reményében.

Jegyzetek

- 1 Köszönöm Prokopp Mária, Jékely Zsombor és Tüskés Anna észrevételeit. Cikkem második része előreláthatólag a *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményeinek* a „Középkori régészeti és történeti kutatások az 1000 éves Veszprém megyében” című konferencia előadásait tartalmazó kötetében jelenik meg.
- 2 Kaporna tehát nem a Vajdaságban, hanem a Drávántúl keleti részén helyezkedik el, az épület pedig nem ortodox temetőkápolna, hanem egy Árpád-kori magyar falu román stílusú temploma. Vö: SZABÓ Tekla: *Az italo-bizánci stílusú falképek jellegzetességei*. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára. Essays in Honour of Mária Prokopp*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, 2009, 89, 1. kép és 8. jegyzet.
- 3 A falu azonosítása: ENGEL Pál: *Valkó megye történeti földrajza az Árpád-korban*, kézirat az MTA Történettudományi Intézetében nyomán. Az oklevéltudomány: *Hazai okmánytár IV*. Kiadják NAGY Imre, STUMMER Arnold, RÁTH Károly és VÉGHÉLY Dezső. Győr, 1867. 19. sz. oklevél, 38–39. Korpna néven, hibás alakban! Az oklevél eredetijének fotója: www.mol.arcanum.hu/DI-Df.209107.
- 4 *Árpád-kori új okmánytár*. Közéteszi: WENZEL Gusztáv. V. Pest, 1864. 84–86, 52. sz. oklevél; KARÁCSONYI János: *A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig*. Budapest, 2004, (2. reprint kiadás), 975–976. (Kaporna nem Pozsega megyében!) – vö: www.mol.arcanum.hu/DI-Df.40216.
- 5 *Vatikáni magyar okirattár – Monumenta Vaticana historiam regni Hungariae illustrantia*. Series I. Tom I. Budapest, 1885. 270, 280, 288, 299, 314.
- 6 *Anjoukori okmánytár. Codex diplomaticus Hungaricus Andegavensis V*. Szerk: NAGY Imre, Budapest, 1887, 335. sz. oklevél, 544. – vö: www.mol.arcanum.hu/DI-Df.4251.
- 7 MOLNÁR Antal: *Szlavónia és a Szerémség katolikus templomai a 17. században az egyházlátogatások és a kamarai összeírások tükrében*. In: *Építészet a középkori Dél-Magyarországon. Tanulmányok*. Szerk. KOLLÁR Tibor – ROSTÁS Tibor. Megjelenés alatt, 427–428.
- 8 A templomot és a freskókat Kollár Tiborral és Mudrák Attilával 2007 őszén, majd Mecsi Beatrix-szal és Raffay Endrével 2009 nyarán tanulmányoztam. A templomba jutásunkat Szenn Péter haraszi református tiszteletes úr szervezte, akinek vendégbarátságát (külön megemlékezve nagyszerű főztjéről) itt is, ez úton is köszönöm.
- 9 SZABÓ Tekla: *Az erdélyi italo-bizánci falképek ikonográfiai sajátosságai. A két leggyakoribb jelenet: az Angyali üdvözlés és Krisztus keresztfeszítése*. In: *Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben*. Budapest, 2009, 213, 15. jegyzet szerint a figura Szent Péter, mivel „kezében kardot tart”.

- Szabó itt bizonyára Pálra gondolt (Péter említése nyilván elírás), azonban ez sem stimmel. Először is Pált a bizánci hagyományban sokkal inkább ábrázolták könyvvel, a többi apostolhoz hasonlóan, semmint karddal. Utóbbi például egy sor katonaszent (Demeter, György, Nesztor stb.) vagy Szent Mihály arkangyal attribútuma. Másodszor a kapornai freskótöredéken ábrázolt szent bizonyosan nem kardot tart. A töredékes állapot megnehezíti a biztos meghatározást, a tárgy mindenesetre egy lábtartóval ellátott kereszt alsó részére emlékeztet. Hasonlóan ábrázolt és a rövidülésben mutatkozó oldalán hasonlóan árnyékol, nagyméretű, lábtartós keresztet szerbiai freskókon találtam. Dečani, Krisztus Menyemenetele-templom, a Pokolraszállás jelenetén Krisztus kezében (ferde lábtartóval, mint Kapornán) és a jó lator ábrázolásán: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*. Уредник: Ђурић, војислав Ј. Београд, 1995, fig. 7. (a 120–121. oldal között) és fig. 11. (a 212–213. oldal között). Gračanica, Angyali Üdvözet-templom, Constantinus császár és Heléna császárné álló alakja között és a jó lator ábrázolásán: Тођић, Бранислав: *Грачаница. Сликарство*. Београд, 1988, XII. és XIV. színes képtábla, 78. és 103. kép. – Köszönöm Golub Xénia könyveit és segítségét.
- 10 Ez a tény elkerülte SZABÓ 2009 (2. jegyzetben i. m.) figyelmét, amikor a falképeket a 14. század elejére keltezte és ezen időszak kontextusában tárgyalta. A hordozó fal és a festett vakolat viszonyát tekintve lényegtelen, hogy a 14. század elejére vagy a 13. század végére keltezzük a freskókat, az 1300 körüli időszak sehogyan sem stimmel – vö: SZABÓ 2009 (9. jegyzetben i. m.) 213, 15. jegyzet. Az itt említett hasonlóságot sem látom az őraljaboldogfalvi (románul Sîntămăria Orlea) református templom 1311-es évszámot tartalmazó feliratának betűivel. A hátszegi épület feliratának betűformáit lásd: ENTZ Géza: *A középkori Magyarország falfestészetének bizánci kapcsolatairól*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 16, 1967, 14. kép. Persze nem csak a betűformák nem egyeznek, maguk a falképek is másfélék.
 - 11 Ld. a 3. jegyzetet. – A nemzetségről: KARÁCSONYI 2004 (4. jegyzetben i. m.) 697–717, különösen 702, 706, 707; és újabban: D. MEZEY Alice – SZENTESI Edit: *A Ják nemzetiség, a jáki Szent György-monostor és Ják falu*. In: *A jáki apostolszobrok / Die Apostelfiguren von Ják*. Szerk. SZENTESI Edit – UJVÁRI Péter. Budapest, 1999. 3–6, III. tábla és 15. jegyzet.
 - 12 Közölve: JEREMIC, Miroslav: *The Relationship between the Urban Physical Structures of Medieval Mitrovica and Roman Sirmium*. In: *Hortus Artium Medievalium* 12, 2006, 137–161. (A cikk átdolgozott, rövidített magyar nyelvű változata az *Építészet a középkori Dél-Magyarországon* (7. jegyzetben i. m.) tanulmánykötetben jelenik majd meg.)
 - 13 A korábbi ásatások említése: JEREMIC 2006 (12. jegyzetben i. m.) 149, 150–151, 153; a faragványok fotói: fig. 17/a-b, fig. 18/a-b.
 - 14 Az ásatási eredmények rövid összefoglalása: uo. 149, 151–153.
 - 15 Uo. 151, fig. 27. – Vö: Frau H. BERTALAN: *Mittelalterliche Baugeschichte der Maria-Magdalena-Pfarrkirche (später Garnisonskirche) in der Budaer (Ofner) Burg*. In: *Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 67, 1970, 227–248; BERTALAN Vilmosné: *Előzetes jelentés a Mária Magdolna templom ásatásáról*. In: *Budapest Régiségei* 22, 1971, 419–427.
 - 16 JEREMIC 2006 (12. jegyzetben i. m.) 149: „a medieval town Gothic cathedral church”, 150: the cathedral church of the medieval town” 158: „medieval Gothic cathedral church of St. Mary”.
 - 17 GYÖRFFY György: *A szávaszentdemeteri görög monostor XII. századi birtokösszeírása II*. In: *A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-történeti Osztályának Közleményei* 3, 1953. 96–97; SÖRÖS Pongrácz: *Az elenyészett bencés apátságok. A pannonthalmi Sz. Benedek-rend története*. XII/B kötet. Budapest, 1912. 357–359; KOSZTA László: *Dél-Magyarország egyházi topográfiája a középkorban*. In: *A középkori Dél-Alföld és Szer*. Szerk: KOLLÁR Tibor. Szeged, 2000. 59, 69, 71; HERVAY F. Levente: *A bencések és apátságai története a középkori Magyarországon. Történeti katalógus*. In: *Paradisus plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. Szerk: TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 2001. 512.
 - 18 A pozsonyi krónika adata szerint ugyanis IV. Béla lányát, Annát a szenternyei minoriták egyházában temették el. Innen szállították át az esztergomi ferencesekhez, apja, a király, anyja, Mária királyné és öccse, Béla herceg mellé. *Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*. Ed: SZENTPÉTER, Emericus. II., Budapest, 1938. 43; JAKUBOVICH Emil: *Kún Erzsébet nőtestvére*. In: *Turul* 37, 1922–1923. 24. – Az adatot Zsoldos Attilának köszönöm.
 - 19 KARÁCSONYI János: *Szt. Ferencz rendjének története Magyarországon 1711-ig I*. Budapest, 1923, 49–50, 165, 270, 279–280; KOSZTA 2000 (17. jegyzetben i. m.) 65, és 263. jegyzet.
 - 20 JEREMIC 2006 (12. jegyzetben i. m.) 151.
 - 21 Uo. fig. 17/b.
 - 22 KARÁCSONYI 2004 (4. jegyzetben i. m.) 858–878; CSOMA József: *Magyar nemzetségi címerek*. In: uo. 1275–1280; *Korai Magyar Történeti Lexikon* (9–14. század). Főszerk. KRISTÓ Gyula. Budapest, 1994, Osl nem, Ostfi, Kanizsai címszava (SZOVÁK Kornél), további irodalommal.
 - 23 JEREMIC 2006 (12. jegyzetben i. m.) 153, és 55–56. jegyzetből megtudjuk, hogy segítői közül a zágrábi M. Jurković a banus szót felismervén egy itt (?) eltemetett szlavón bánra gondolt; Dragomir Acović pedig, aki meghatározta az Osl címet, lehetséges megoldásként a Kanizsai család egy tagját vélte a sírlap tulajdonosának.
 - 24 KARÁCSONYI 2004 (4. jegyzetben i. m.) 862; ENGEL Pál: *Magyarország világi archontológiája 1301–1457*. Budapest, 1996, I., 17, 27–28.
 - 25 JEREMIC 2006 (12. jegyzetben i. m.) 153: „(...) was found dislocated in the church nave between the eastern crypt wall and the apse, although it could have originated from the crypt itself” A feltárások a hajóra nem terjedtek ki, így ott nem találhattak semmit, a Jeremic terminológiája szerinti „keleti kriptafal” és az „apszis” között az alaprajz szerint a gótikus szentélyfej nyugati része helyezkedik el. A sírkőtöredéket tehát az egykori főoltár előtt találták meg. A sírkő nyilván nem a „kriptából” származik. Valamivel a fenti sorok előtt maga az ásató írja, hogy „(...) in the church interior masonry tombs were encountered. The latter were built of brick laid in lime mortar, and it seems that they had been at the floor level covered with stone slabs.” (uo.) Sajnos Jeremic arról nem beszél, hogy ezek a falazott sírok közelebből hol helyezkedtek el a gótikus szentélyben.

- 26 ENGEL 1996 (24. jegyzetben i. m.) I. 28.
- 27 Megjegyzendő, hogy JEREMIĆ 2006 (12. jegyzetben i. m.) 50. jegyzet szerint a korai szentély feltöltésében talált kerámiaanyagot a 15. századra keltezte.
- 28 HORVAT, Anđela: *Über die Steinskulptur der Arpadenzeit in Kontinentalkroatien*. In: *Forschungsfragen der Steinskulptur der Arpadenzeit in Ungarn*. Szerk. FITZ Jenő. Székesfehérvár, 1979, 91, Taf. 4/3–4.
- 29 Erre jutott JEREMIĆ 2006 (12. jegyzetben i. m.) 151. is.
- 30 A falképek ezen a részen pusztultak a legtöbbet a feltárások óta. A Golgota dombjának jobb fele Krisztus bal lábának részleteivel és a lábazati drapéria jó részével együtt már levált a falról.
- 31 Ohrid, Keresztrefeszítés-ikon: VOLBACH, Wolfgang Fritz – LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline: *Byzanz und der christliche Osten*. Berlin, 1968, Tafel XXXVI; Firenze, mozaik ikon az Istenanya és Krisztus életéből vett jelenetekkel: uo. Abb. 47; Berlin, a Keresztrefeszítés mozaik ikonja: RICE, David Talbot: *Art of the Byzantine Era*. London, 1963, Ill. 158. – Az ikonográfiai elem 14. század eleji, magyarországi falképeken is feltűnik, bizonyára itáliai közvetítéssel. Vö: SZABÓ 2009 (9. jegyzetben i. m.) 227, erdélyi példákon: Óraljaboldogfalva: 10. kép, Gelence (románul Ghelintă), Szent Imre-templom: 11. kép, Magyarvita (románul Viștea), református templom: 12. kép; és a Szepességben Szepesdarócon (szlovákul Dravce), a plébániatemplomban: PROKOPP Mária – MÉRY Gábor: *Középkori falképek a Szepességben*. [h. n.] 2009, 36, és 38–39. oldal képe.
- 32 Efféle talpon álló, bár többnyire kisebb medencékkel a bizánci születés jeleneteken is találkozhatunk, ezekben fürdetik az újszülöttet. Sopoćaniban a Szentháromság-templom Jézus születése jelenetén a medence a szentdemeterihez hasonló méretű, és oldala is hasonlóan lineáris karakterű hullámindákkal díszített – VOLBACH – LAFONTAINE-DOSOGNE 1968 (31. jegyzetben i. m.) Abb. 239. Ez az apró leveles, száraz indadísz hosszú ideig igen elterjedt ornamentika volt Bizánc és az utódállamok festészetében. Egy másik közel egykorú, balkáni példája az alapító Kalojan szebasztokrátor tunikáját díszíti a bulgáriai Bojana Szent Miklós-templomának előcsarnokában, 1259-ből. Jó képe: FALUDI Anikó: *Bizánc festészete és mozaikművészete*. Budapest, 1982, 39. kép.
- 33 JÉKELY Zsombor: *Krisztus passiója a gelencei Szent Imre-templom középkori freskóciklusán*. In: *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*. Szerk. ROSTÁS Tibor – SIMON Anna, Budapest, 2000, különösen: 143–145.
- 34 A felirat betűformáinak sajátosságaira Tóth Sándor figyelt fel, a fenti gondolatkísérlet ezekre a megfigyelésekre támaszkodik.

Graeco opere I. Frescoes in Kaporna and Szávaszentdemeter from the 13th century

The fresco fragments under consideration, found some years ago in the Romanesque church in Kaporna (Koprivna, Croatia) and in the ruins of a monastery in Szávaszentdemeter (Sremska Mitrovica, Serbia), have not yet been the subject of a special study. The aim of the present paper is twofold: to propose a tentative reconstruction of the iconography, and to search for the commissioner. The Byzantine style frescoes seem to depict the Madonna and Child in Kaporna, and the Passion of Christ in Szávaszentdemeter. The wall paintings are analyzed within their architectural context – both buildings are described on the basis of recent findings. At Kaporna's brick-walled church, Romanesque architectural details have come to light, alongside the murals. The latest archaeological research at the site of the former Franciscan monastery in Szávaszentdemeter has revealed an earlier building under the late Gothic sanctuary. It is probably the apse of a previous church from the early Gothic period – the Passion of Christ and other frescoes were found on these walls.

WEISZ ATTILA

Megjegyzések az újtordai református templom periodizációjához

Nem egyszer fordul elő az erdélyi középkori építészet kutatásában, hogy egy bizonyos település és temploma első írott előfordulása ugyanazt az iratot jelenti, s hogy az irat 1332-ben, a XIV. századi pápai adóösszeírások kezdőévében kelt. Ritkább eset azonban, hogy az illető oklevél meglehetősen bőven tájékoztat a település kezdeteiről, épületeiről és templomáról. 1332 március 12-én I. Károly utasította a gyulafehérvári káptalant, hogy tanúbizonyságának jelenlétében Ugrin fia Jánost kártalanításképpen iktassák be két Kolozs vármegyei földbirtokba (Tiburctelke és Bőnye), mivel *Koppán* (a mai Koppánd/Copăceni) nevű birtokának egy részét a király az újtordai királyi népek és hospesek javára rendelte.¹ A hospeseknek ugyanis e birtokrészen hatvan kúriájuk (házuk), húsz szőlőjük, Szent László király tiszteletére ajánlott kőtemplomuk és két malmuk van.² Koppánd az első falu Tordáról Kolozsvárra menet.³ Ez a pillanat-felvétel Újtorda kialakulásáról jelzi, hogy a tordai kiváltságos vendégek és királyi emberek – valószínűleg az alacsonyabb sorú immár ótordai felesek közül kiválva – topográfiailag is igyekeztek jelezni privilegialis különállásukat.⁴ A koppándi határra való költözésük összefüggésben lehet azzal is, hogy addigra a torda-aknai – a tulajdonképpen Ótorda elődje – részlegesen püspöki birtokba kerülő sóbányák mellett Újtordához közel új aknák nyíltak.⁵ Az említett számos épület jelzi, hogy az újtordai hospesek már néhány évtizede ott tartózkodhattak, s a király csupán elismerte a letelepedésüket. A Szent Lászlónak emelt templom későbbi említései alapján azonosítható a mai újtordai református templommal. Nagyon valószínű, hogy ekkor Torda tehetősebb polgárai költöztek ide: a pápai tizedjegyzékekbe a Tordai Főesperességből Újtorda feltűnően magas összegekkel került be.⁶ Lényeges kérdés, hogy ezzel Újtorda és Ótorda különálló települések lettek-e, kialakultak-e Újtordán is egy önálló település intézményei? Orbán Balázs véleménye szerint 1359-ig külön településként létezett a két Torda, mivel abban az évben adták ki az utolsó oklevelet, mely két tordai bíró tőle emleget, utána pedig újra egy városként működtek.⁷ Megfelelő források hiányában nehéz bizonyosat mondani (akár a két plébánia viszonyáról is), de az újtordai templom körüli tágas térség arra utal, hogy itt hajdanán vásárokat is tartottak, ami legalábbis az önálló település-fejlődés megindulására figyelmeztet.⁸ I. Károly egy másik érdekes adománylevelét a templom számára II. Ulászló 1507-ben átírta.⁹ Csánki szerint I. Károly a magyar királyok és különösen Szent László lelki üdvéért mondott miséért a templomra és plébánosára bizonyos évjáradékot hagyományozott a tordai sóakna jövedelméből. Nem kizárt, hogy az adománnyal – ha tényleg létezett – I. Károly a templom építését támogatta, és a gazdag misealapítvány esetleg kápolnaalapításra is okot adhatott. Az Ulászló-féle megerősítésre azért volt szükség, mert időközben egyes plébánosok hanyagsága miatt az adomány feladásra merült. A későbbiekben csupán a templom papjait említik a források: 1342-ben és 1343-ban István papot.¹⁰ 1358-ban Guillelmus fia Péter tordai pap Avignonban kérvényezte a beszercei plébánia megszerzését, amit végül nem kapott meg.¹¹ Vallonos csengésű neve a hospesek származását jól jelzi. 1393-ban Tordai Bálint fia, Mátyás Péter újtordai plébános

tűnik fel.¹² A XV. századból nem ismerünk említést a templomról és papjairól.

A XVI. század elejéről azonban számos adat maradt. 1507-ben Ferenc újtordai pap visszaadott testvéreinek, Dénesnek és Istvánnak egy házat, egy malmot és két szőlőt, melyet együtt adtak a templom Mindenszentek oltárának még akkor, amikor Ferenc az illető oltár igazgatója volt.¹³ Ugyancsak 1507-es II. Ulászló említett adomány-megerősítése is. Ulászló a megerősítést saját adománnyal is kiegészítette, mely az ótordai templom Mátyás-féle donációjának volt az adaptációja: a királyi sókamara jövedelméből 12 forint s egy öltönyre való szövet, szombatontként két arany vagy kőso ebben az értékben, az egyházban tartandó misékre a magyar királyok lelki üdvéért. Ezek az adatok egybevéghatnak a szentély 1504-es feliratával. 1523-ban Csáni Nagy Mihály és felesége, Lucia eladtak István mesternek, az újtordai Szent László templom papjának egy falut 200 forintért, a Szent Katalin tiszteletére mondott misék szükségére.¹⁴ 1528-ból igen fontos adat maradt fenn. Fychor Pál deák vallotta, hogy három éve, jegyzőségében, megjelentek előtte Ebes Miklós és Lany Simon, az újtordai Szent László egyház vitricusai, akik 150 forintért egy halastavat adtak el a templom papjának, Istvánnak.¹⁵ Az ügylet érdekessége az, hogy Ebes Miklós korábban szintén újtordai pap volt, és hogy a halastavat egy tordai polgár, Weres Máté hagyományozta testvéreivel végrendeletileg a templom építési költségeinek fedezésére 50 forintnyi tartozásának fejében. 1525-ben tehát István pap gyakorlatilag magánemberként felvásárolta a parókia vagyonát, s ködös ügylete révén fennmaradt egy



1. kép: Az újtordai református templom délnyugatról. Debreczeni László linómetszete, 1929



2. kép: 1504-es felirat a szentély egyik déli támpillérén.
Fotó: Weisz A.

építéstörténeti adat a templomról. 1541-ben említik a tordai *castellumot*, de ebben az esetben nem tudni, hogy az újtordai vagy az ótordai plébániatemplomot övező várról, esetleg más erősségről, talán éppen a sókamarházzól van-e szó.¹⁶

A templom szabálytalan ovális alaprajzú várfal közepén áll, torony–hajó–szentély térfűzésű, a hajót délről portikusz, a szentélyt északról sekrestye egészíti ki.¹⁷ (1. kép) A szentély sokszöges, a torony négyzetes alaprajzú, mindkettő keskenyebb a hajónál. Tömegformálási jellegzetesség, hogy a hajó és a szentély azonos magasságúak, és hasonló hosszúságúak (18,5/14,5 m).¹⁸ A templom számos újkori átépítésen keresztülment, most a középkori részleteit vizsgáljuk, s az újabbak közül csak azokat, amelyek fontosak a középkori periodizáció szempontjából. Az 1782-ben felmagasított torony három széles, hasonló méretű, de teljesen különböző profilú csúcsíves ablakkal rendelkezik. A kváderezett sarkú torony bejárata délről, tehát a várkapu irányából nyílik, s mai keretét 1801-ben illesztették egy régi, feltételezhetően középkori keret helyébe.¹⁹

A hajót és a szentélyt támpillérek erősítik, a hajót négy pár, a szentélyt összesen hat tám. A támpilléreken két esővető-profil különbözőtethetünk meg, a hajótámok esővetői hengertaggal indulnak, a szentélyé (beleértve a diadalív ferde támpilléit is) mély horonnyal. Ezt a különbséget egy másik jelenség is megerősíti: a hajó déli támpilléreinek majd mindenik kváderén kőfaragójegy látszik, amelyek két fő formai típusra oszlanak: villám-formájúra és propellerre emlékeztetőre. A két típus keverten fordul elő. A szentély támpilléinek (újra beleértve a diadalív ferde támpilléit is) nem találtunk kőfaragójegyeket, ám a déli oldal második támpillére felső regiszterében a templom egyetlen középkori keltezési felirata maradt fenn: 1504. (2. kép) A kyma-profilos keretű felirat számjegyeit a késő gótikára jellemző módon szalagból alakították ki, ám csak az első két számjegyet faragták ki teljesen, s az évszám alatt jókora üres mező maradt. A szentélyen az újkori, vakolatból profilozott párkány alatt látszik a feltehetően középkori, díszítetlen kőpárkány.

A templomépület ablakai – a támpillérektől eltérően – igen egységes, magas és széles, csúcsíves kőkeretű, rézsűs, hiányzó mérművű gótikus ablakok. Szépen faragott kvádereiken nem találtunk kőfaragójegyeket. A szentély keleti ablakát – mely szélesebb a többinél – egy csúcsíves belső kőkerettel keskenyítették, de ebből belülről mi sem vehető észre (3. 6. kép). A szentélyablakok alsó részének az elfalazása az utólagos karzatépítés eredménye.



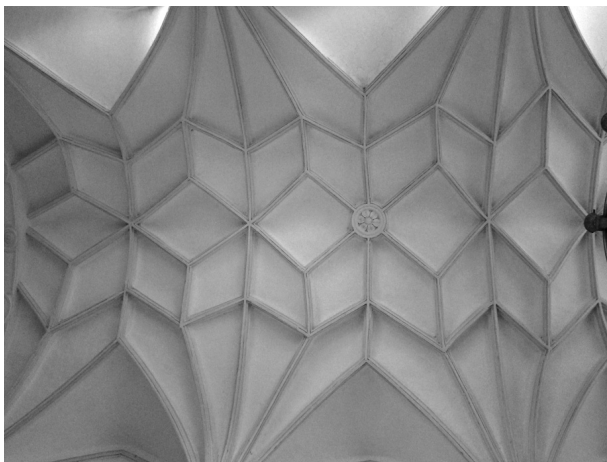
3. kép: A gótika idején leszűkített keleti szentélyablak.
Fotó: Weisz A.

Középkori külső ajtókeret nem maradt fenn, a mai déli portikusz 1801-ben készült a régi déli bejárat helyére, amint a konzisztoriális gyűlések jegyzőkönyveiből kiderül.²⁰ A hajó keleti támközében elhelyezett portikusz mellett megfigyelhetünk egy elfalazott ívtöredéket, ami bizonyára régi bejárat nyoma (4. kép). Valószínű azonban, hogy nem a régi főbejáraté, hiszen a szomszédos középső támközben is látható egy vak félkörív, mely Debreczeni László helyreállításaikor került bemutatásra az 1970-es években. Ehhez hasonló, de immár kváderes szegésű félkörív az északi hajófal nyugati támközében is látszik. A három ív közül egy, esetleg kettő minden bizonnyal a templom eredeti, portikuszos bejáratának/bejáratainak a nyoma, ám nagyon valószínű, hogy egyik vagy másik bejárat középkori kápolna megközelítésére szolgált. Közeli analógiaként az ótordai református – volt ágostonos kolostori – templom kápolnabejárata szolgál.

A hajó belsejében nem maradtak fenn középkori emlékek, a téglából rakott félköríves diadalív későbbi a középkori fa-



4. kép: A hajó déli homlokzata elfalazott bejárat nyílással.
Fotó: Weisz A.

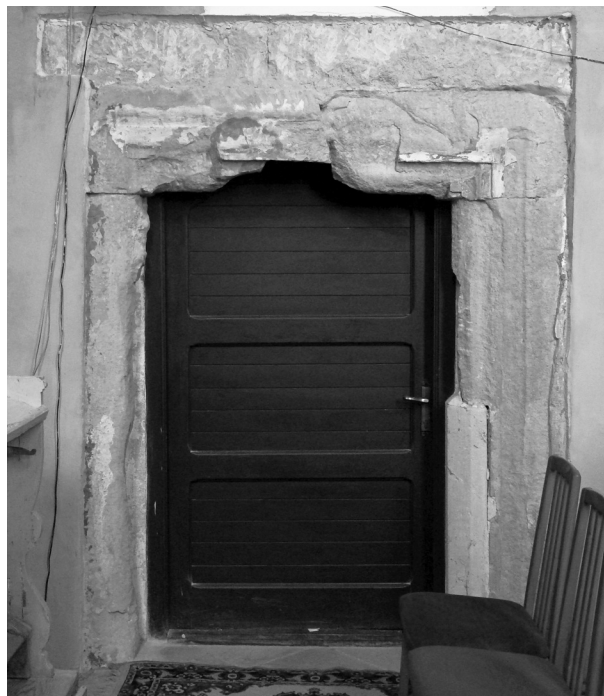


5. kép: A szentély boltozata. Fotó: Weisz A.

lagnál, amint az a padlószinten jól megfigyelhető.²¹ A szentélyben azonban megőrződött az igen látványos késő gótikus, csillagmustrás hálóboltozat (5. kép). A boltozatindító szőlőfürtös konzolok ugyan XIX. század eleji stukkórátétek, a sarkantyús profilú kőbordák bonyolult hálómustrája a késő gótika alkotása. Szép részlet a középső ablak záradék-vonalában elhelyezkedő virágdiszes zárókő, melynek külső gyűrűjét átmetszik a bordák továbbfutó sarkantyúi.

A sekrestye ajtajának egyenes záródású kőkerete igen rossz állapotban maradt ránk, szemöldökfrízét talán a vakolat simíthatósága végett faragták le. A megmaradt profilelemek és a szemöldökkő is reneszánsz felfogású keretre utalnak, amin azonban még jelentkezik a késő gótika tagozatáthatása (7. kép). A sekrestyében is fennmaradt a gótikus hálóboltozat, a szentély bordáival megegyező profillal, ám nyilván egyszerűbb mustrával (8. kép). A bordacsomópontoknál itt is feltűnik a tagozatáthatás. Orbán Balázs a sekrestyében említ egy késő középkori sírkőtöredéket is, amit mi nem találtunk meg.²²

A templom megismerése után kérdés, hogy miképpen lehet összeegyeztetni a tapasztaltakat a régebbi irodalom álláspontjával, az újabb kutatási eredményekkel, illetve az írott forrá-



7. kép: A sekrestyeajtó kerete. Fotó: Weisz A.

sokkal. A vártemplom első ismertetője Torda város monográfusa, Orbán Balázs volt.²³ Véleménye szerint a templom a Zsigmond-korban épült, s erre fő érvei a vár félkörös alaprajzú tornyai voltak, illetve az, hogy Zsigmond kedvét lelte templomok építésében. A tizedjegyzékben említett templom véleménye szerint eltűnt. Az 1504-es évszámot és a szentély hálóboltozatát késő gótikus átalakításnak vélte az egy periódusban megépült templomon. Zsigmond-kori datálásának nem mondtak ellent a padlóson található festésnyomok, melyek „egy köríves friese alakzatát tüntetik fel, a mi ismét romanizáló alakításra mutat, az egyház keletkezési korából.” Érdekes az a megállapítása, hogy – mivel a szentély és a hajó majdnem azonos hosszúságú, s épp ezért aránytalan – a hajó hosszának



6. kép: A leszűkített keleti szentélyablak és a boltozat viszonya. Fotó: Weisz A.



8. kép: A sekrestye boltozata. Fotó: Weisz A

felét bizonyára elbontották. Ezt a megállapítását tudósan meg is okolja: az 1601-es Basta-féle vérengzés után már nem volt szükség a hatalmas templomra, az északi oldal köríve ugyan most a fal végén van, de ez eredetileg bizonyára középre esett, s a torony pedig teljes egészében barokk. A torony gótikus keretei nem látszanak az Orbán által közölt metszeten, sem a XX. század eleji képeslapokon, ám Vătășianu 1959-ben már említi őket, bizonyára a XX. század közepére igen rossz állapotba került templom málladozó vakolata alól tűntek elő.²⁴

Vizsgáljuk meg, hogyan változott Orbán periodizációja a történetírásban? Újtorda temploma inkább csak az összefoglaló munkákban szerepel, így „irodalma” tulajdonképpen említések nem túl hosszú sorát jelenti. Debreczeni László az Erdélyi Református Egyházkerület építészeként végzett templomfelméréseinek tapasztalatait linómetszetekkel illusztrált, míves tipográfiai kialakítású kötetben tette közzé. Az újtordai templomot XIV. századnak valószínűsíti, melynek 1504-es évszáma gyökeres átépítést jelez.²⁵ Vătășianu Orbántól csupán a templom egyetlen építési periódusát veszi át, s azt az 1504-es évszám alapján keltezi, tehát elveti a nem megokolt Zsigmond-kori datálást.²⁶ A hajó támpilléreinek esővető-profilja alapján az ótordai katolikus templom építőinek (részleges) jelenlétét feltételezi. A román nyelvű irodalomban Camil Mureșan tordai műemlék-ismertető füzeté érdemel még említést, ő az épületet a XIV. században említett, s elbontott templom helyére képzei, a ma álló épületet teljes egészében az 1504-es dátum alapján keltezi, illetve átveszi Vătășianutól az ótordai mesterek jelenlétét, akiknek körét a Farkas utcai templom mestereivel bővíti.²⁷ A XIV. századi templomot Entz szerint is gyökeresen átépítették, a mai templomot 1504-ben emelték folytatólagosan az ótordai plébániatemplom után, melynek legutolsó évszáma szintén 1504-es.²⁸ Dávid László Orbán kelezéseire nyúl vissza: a templom és valószínűleg a vár XIV. századi, és szerinte is lebontották a hajó nyugati boltszakaszát, aminek a helyére épült a torony.²⁹ Amint láttuk, az irodalomban a több építési periódus koncepciója (Orbán, Debreczeni, Dávid) váltakozik az egységes, 1504-es évszámmal kelezhető templomépítéssel (Vătășianu, Mureșan, Entz).

Az épület periodizációjáról véleményünk néhány részletben különbözik elődeinktől, a templomot mi is több fázisban épültnek véljük. Orbán megfigyelése a két épülettér hasonló méretéről továbbgondolandó, de nem a hajó rövidítése tekintetében, hanem a másik épületrész, a szentély bővítése vonatkozásában. A hajó és a szentély támpilléreinek egyértelmű különbözősége, összevetve a helyesen megfigyelt „részaránytalansággal” arra figyelmeztet, hogy két eltérő idejű és koncepciójú épületrésztől van szó, és nem egy esetleges egyszerű tervváltozásról. Eszerint Újtordán is az a nagyon gyakori ko-reográfia zajlott le, amikor egy régebbi templom eltervezett bővítése csupán a szentély esetében viteleződött ki.³⁰ A kutatás mindeddig az ablakok azonossága miatt nem figyelt fel erre, s tartotta egyetlen periódusban épültnek a templomot. A szentélyt datálja az 1504-es évszám (egyelőre maradjunk ennyiben), s ez annyiban vonatkozik a hajóra, hogy az annál nyilván csak régebbi lehet. A hajó – melyen a mai szentély építésével egy időben komoly átalakítás zajlott – megépítésének korából műrészeket nem maradtak fenn: ajtó- és ablakkereiteit különböző korokban kicserélték, boltozatának és más belső részleteinek nyomait vastag vakolatréteg fedi, melyet nem kutathattunk. Az esővető-profilok meglehetősen általánosak mindkét épületrész esetében, de megjegyezhetjük, hogy a hajón előforduló profilt a XIV. századi ótordai ágostonos kolostor-templom hajóján is megtaláljuk. A kőfaragójegyeknek

csak igen távoli párhuzamai ismeretesek, s biztonságosabbnak tartjuk az eltekintést a kőfaragójegy-megfelelésekből adódó következtetésektől.³¹ Fogódzó a hajó kelezésére így csupán a két írásos említés marad 1332-ből, s amíg olyan műrészlet vagy írásos információ nem kerül elő, ami pontosabban nem keltezi a templomhajót, ezt a dátumot – a XIV. század első évtizedeit – tekinthetjük a hajó építési idejének.

Egyszerűbbnek tűnik az 1504-es évszámmal ellátott szentély kelezése, ám itt az ablakok két jelenségre figyelmeztetnek. A hajó és a szentély azonos kiképzésű ablakainak jelensége egyértelműen arra utal, hogy a XVI. század eleji átalakítások nemcsak a szentélyt érintették, hanem a hajót is, amelyre a bővítés rendjén új világítókat vágtak. Régebbi hajóba való új ablaknyitás – a szentély gyökeres átépítése mellett – nem ismeretlen a korban, gondoljunk csupán Székelykeresztúr vagy Marosszentimre példáira. A hajó ablakain hiányzanak a kőfaragójegyek, hiszen eltérő korúak a támpillérektől (a kőfelület kezelése is más). A második megfigyelendő jelenség a lekeskenyített keleti szentélyablak, amely tervváltozásra figyelmeztet. Az ablakot nyilván nem a csökkent fényigény miatt keskenyítették csúcsíves kőkerettel, hanem az alkalmazott boltozati mustra követelte a módosítást. Ennek fényében már feltűnő, hogy a sekrestye ablakának a keretébe is jócskán belevág az egyik boltváll. A boltozatok terve tehát nem a homlokzatok koncepciójában készült, de kérdés, hogy mikor? Közvetlenül az oldalfalak megépülésekor, vagy jóval utána, illetve fellépet-e a tervváltozással egyszerre műhelyváltozás?

A sarkantyútagos bordatípussal találkozunk Ótordán (sekrestyeemelet, de a szentély boltozatának bordái kétszer vályúzottak voltak), Désen, Szásztörpénnyben, és a nagyszébeni régi városházán is. A törpényi és a dési második boltozat beugró támpilléres, előbbi mustrája különbözik az újtordaitól. A dési boltozatindítások rokoníthatóak az újtordai vagy az ahhoz hasonló táblási és prázsmári boltozatmustrákkal.³² Szásztörpénnyel Újtordát nem a boltozat, hanem annak oldalajtóihoz hasonló sekrestyeajtó köti össze. Az erdélyi emléanyagban a mustrának egyetlen ma létező pontos analógiáját ismerjük, a homoródjánosfalvi unitárius templom szentélyében. Ezt a terrakotta boltozatot az egyik konzol 1522-es dátuma keltezi.³³ Hasonló, picivel egyszerűbb mustrájú boltozat fedi a muzsnai evangélikus templom szentélyét (a sekrestyeboltozat is igen hasonló az újtordaihoz), melyet a keleti boltzárókő tükörfelirata keltezt 1525-re. A muzsnai boltozatnál hiányzik az a borda, amely Újtordán és Homoródjánosfalván a konzolból indul és egyenesen a zárókőhöz érkezik, így a mustra még inkább elszakad a hagyományos boltozatképzéstől, jelesen a hevederív alkalmazásától. A muzsnai mustra a táblási evangélikus templom hajójában és szentélyében is előfordul, a táblási templomot lényegében egy periódusban építették, s ezt a nyugati fal 1524-es (felszentelési?) évszáma keltezi. Az újtordai szentélyboltozat legközelebbi három analógiája tehát az Újtordán okleveles adatokkal is kimutatható építkezések rendjén, az 1520-as évek közepén keletkezett.

A boltozatmustra bővített változata feltűnik egy sor szászöldi emléken: Nagyselyken (hajó), Szászbudán (hajó), Vízaknán (főhajó), Lessesen (főhajó, sarkantyútagos bordaprofil), Prázsmáron (nyugati keresztszár, terrakotta borda) és Kiscsűrön (főhajó, terrakotta borda). E sorozat boltozat-geometriája tulajdonképpen megegyezik az újtordaival, csupán a minden második csillag közepéből kiágazó borda-meghosszabbítás helyett rombusz található. E példánál ritka a pontos kelezés, Lessesen van egy 159-es (1509) évszám az egyik ajtókereten illetve Kiscsűrön ismerünk egy 1506-os írott adatot – egyik

sem vonatkozik feltétlenül a boltozatra.³⁴ Prázsmáron két évszámot is találunk, de egyiket sem a boltozaton, a nyugati karzat aljának hálóboltozata 1511-es (ekkor tehát már álltak az oldalfalak), s a hajóból nyíló oldalajtó keretén 1518-as évszám olvasható (mindkettőn feltűnik az LBP monogram).³⁵ A karzatalj és a hajó boltozata között valószínűleg nem csak igénybeli különbséget jelöl az, hogy az előbbi kőből, utóbbi terrakottából épült, melynek rakásához már nem volt szükség kőfaragókra, csupán kőművesekre s a terrakotta bordákat lényegében a cserépvetés technológiájával előállító mesterekre. Ebből következhet az is, hogy a két boltozatot más műhely rakta, mivel a terrakotta boltozat nyilván olcsóbb volt.

Az újtordai-táblási-prázsmári (lényegileg egyező geometriájú) boltozatok jelentősen bővített mustra-változata fontos szász templomokon fordul elő: Berethalom (szentély, 1522, terrakotta bordák), Nagybaromlak (hajó, szentély, 1525), Miklóstelke (hajó, szentély, 1524, terrakotta bordák), Nagysink (középhajó, 1526, terrakotta bordák). Ezekben az esetekben a boltszakaszok hosszúság/szélesség aránya más, a központi csillagsor pedig háromszöggel kezdődik, s nem rombusszal (az indítás és a záradék geometriája tehát más, mint Újtordán).

A szentély másik későközépkori emléke a sekrestyeajtó lényegében reneszánsz stílusú, de gótikus reminiscenciákat még hordozó kerete. A keret néhány analógiája a stílusváltás korszakában nem biztos, hogy egyértelműen segít keltezési- vagy műhelykérdésekben: Prázsmár (1518) Szásztörpény (volt evangélikus, ma ortodox templom, oldalajtók keretei, 1520-as évek a szószerkezet analógiái alapján), Marosvécs (Kemény-kastély, másodlagosan a kapualjba befalazva, 1537?), Kolozsvár (polgárház, 1539), Nagyszeben (Teutsch-ház, 1552).³⁶ A kutatás mai szintjén a felsorolt analógiák közül csak Prázsmár és Szásztörpény hozható kapcsolatba Újtordával, s ezek 1520 körülre kelteznek a sekrestyeajtó keretét.

Az újtordai szentélyboltozat kényelmetlen műhelykérdése összefügg a keltezéssel, hiszen az analógiák alapján egyértelműnek tűnő 1520 körüli datálás ennek függvényében módosul(hat). Erdély számtalan késő gótikus épületét – néhány szerencsés véletlenül kívül – épp úgy alig tudjuk műhelyek köré rendezni, mint azt a rengeteg kisebb faragványt, építészeti díszet, amely ékesíti ezeket az épületeket. Több esetben kiderült, hogy a kisarchitektúra elemei későbbiek, mint maga a felépítmény, tehát nem feltétlenül ugyanaz a műhely készítette őket. Erdélyi viszonylatban úgy tűnik, hogy a késő gótika utolsó periódusának jellegzetes hálóboltozatai és átmetsződő tagozatos keretei Kolozsvárott jelentek meg az 1470–1500-as évek között a főrendűek és a király által is támogatott építkezéseken (domonkos kolostor, obszerváns kolostor), s innen első hullámban a város környékén terjedt el (Kolozsmonostor, Ótorda) az 1480-as években.³⁷ Kolozsvár környéki elterjedésével egy időben már a szász székekben is feltűnt a stílus (Segesvár), és ezzel újabb központ(ok) alakult(ak) ki, létrehozván a ma leglátványosabbnak tűnő emléksort (Segesvár, Nagyszeben, Muzsna, Berethalom, stb.). A területileg összefüggő, kolozsvári formákat alkalmazó szászöldi emléktárház számos „belső” stílus és technológiai újítást hozott (pl. terrakotta bordák). A Kolozsvár központi emléktárház olyan mérvű pusztulást szenvedett, hogy az épületeket alig tudjuk egymással összehasonlítani, és ez számos bizonytalanságot eredményez a kapcsolatrendszer feltárásában. Ezzel szemben a hatalmas mennyiségű szász emlék meg az azzal összefüggő, szerényebb kivitelű, de ugyancsak nagyszámú székel emléktárház kitűnő állapotban maradt fenn, általában keltezési évszámokkal, és ez torzíthatja a stílus erdélyi elterjedéséről

kialakult képünket. Ha elfogadjuk Erdélyben a késő gótikus építkezések több pólusra szakadását, figyelembe kell vennünk, hogy bizonyára számos esetben volt területi és stílus átvedlés közöttük, és hogy ekkorra már bizonyára léteztek specializálódott műhelyek is (melyek például terrakotta bordákat alkalmaztak), vagy éppen a kisarchitektúra emlékeit (például pasztofórium-fülké) helyhez kötöttek, szállításra faragták.

Legkézenfekvőbb az ótordai plébániatemplom az 1460-as évektől az 1520-as évekig dolgozó, a két kettős kapu alapján világosan kolozsvári befolyás alatt álló, nagy késő gótikus műhely jelenlétét feltételezni Újtordán, ahogy azt már többen tették.³⁸ Entz Géza az egyező évszámok alapján úgy vélte, hogy 1504-ben az ótordai templom befejezésekor átjött az építőműhely, és megépítette az újtordai templomot is. Újtorda építkezései továbbhúzódtak 1504-nél az okleveles adatok alapján, de ugyanúgy Ótordán is ki lehet mutatni munkálatokat az 1520-as években, és ez nem mond ellent Entz feltételezésének. A két épület morfológiai összehasonlítása azonban nehézkes: Újtordán pontosan azok a részletek maradtak meg (boltozatok, sekrestyeajtó), amelyek Ótordán eltűntek, és viszont (Ótordán fennmaradtak az oldalkapuk, a mérművek egy része, a pasztofórium- és az ülőfülke). Az egyetlen közös elem a sarkantyútagozatos bordaprofil: az ótordai templom sekrestye-emeletén a falból közvetlenül indított sarkantyútagos borda lenyomatát tárták fel.³⁹ Így akár még az is elképzelhető, hogy a sekrestye-emelet boltozata egy időben készült az újtordai boltozatokkal, azonos műhely által. Talán fontosabb mégis annak a megállapítása, hogy a kutatás mai szintjén e kapcsolatot inkább az ésszerűség sugallja, mintsem kimutatható stílusösszefüggések.

Újtordán az ablakok és a boltozat következtelen viszonya egyértelműen jelzi a tervváltozást és nagyon valószínűvé teszi a műhelyváltást is. Az elmondottak fényében ennek problematikája csak bonyolódott: ha az oldalfalakat el is fogadjuk a Kolozsvár környéki késő gótikus műhely művének, a boltozat ismert 1520 körüli párhuzamai a szászöldi kapcsolatokat erősítik, akárcsak a sekrestyeajtó hasonló korú analógiái, a bordaprofil pedig egységesen előfordul úgy a „vármegyei”, mint a szászöldi épületeken. Az 1520-as évekből Újtordán építési adatok vannak. Az újtordai boltozat 1520-as évekből való keltezésének és a szász emlékekhez való kötésének az egyetlen ellenérve a tulajdonképpen keltezetlen dési másodlagos boltozat (amely a fennmaradt adatok alapján 1503–1526 között bármikor keletkezhetett), ám valószínűtlennek tűnik, hogy Újtordán a tervváltoztatáshoz ugyancsak a Kolozsvár központú műhelyt vették volna igénybe. A kutatás jelen állása szerint tehát valószínűbb az újtordai boltozatnak a szászöldi boltozatokkal összefüggő 1520-as évekbeli keltezése, azzal a megjegyzéssel, hogy a kolozsvári műhelykör alaposabb megismerése hozhat még olyan érveket, amelyek ennek a tevékenységéhez utalják majd a földrajzilag az érdeklődési körébe tartozó emléket és korábbi, 1500-as vagy az 1510-es évekre szóló datálást engedjenek meg.

A templomot övező vár tárgyalását a bemutatás végére hagytuk. A vár a XV–XVI. század fordulójának tipológiai jellegzetességeit viseli magán: szabálytalan ovális alaprajz, félkörös torony és csúcsíves ajtókeret. A kaputorony négyzetes, emeletes, az áthajtó végein egy-egy félköríves kapukerettel. A földszintről és emeletről lőrések nyílnak, az emeleten megőrződött a kapufelvonó csigája, ami (az írott adatok mellett) bizonyítja a hajdani várakozók létét.⁴⁰ A félkörös torony szintén kétszintes volt, ahogy lőrésai mutatják. Orbán még három félköríves torony helyét figyelte meg nyugaton illetve északon.

Ezek pozícióját az utóbbi évszázadban is néhány fal-újraké-
szen átesett várfalban a jelzésszerűen felhasznált középkori
keretelemek mutatják. Amint tudjuk, a templomot övező
várhoz fűződik Újtorda történetének egyik legtragikusabb
mozzanata, az 1601-es Basta-féle mészárlás, aminek követ-
keztében a városrész majdnem teljesen kipusztult.

A középkori Torda város nem tudta megteremteni azokat az
anyag- meg kiváltságbeli lehetőségeket, amelyek a város vár-
fallal való kerítését megengedték volna. A település szórta-
bb jellege szintén nem kedvezett a városfalépítésnek. Talán emi-
att övezték a város templomait külön-külön várfalakkal. Ezek
közül a legépebben az újtordai maradt fenn, de XV. századi
vár övezte az ótordai plébánia templomát és XVII. századi a
régi ágostonos kolostor (akkor már református) templomát
illetve védművei voltak az azzal szomszédos sókamara-ház-
nak is. Lehetőségeikhez képest tehát a tordaiak megpróbálták
megteremteni a város védelmének építményeit.

A várral övezett templomok tordai sorozata nemcsak helyi
értelemben, hanem a nagyobb összefüggések tekintetében is je-
lentős. Sok esetben még a szakmai közvélemény is a vártemplo-
mokat szászföldi meg székelőföldi jellegzetességnek véli. Ennek
ellenére – ha nem is olyan nagy számban – a vármegyei Erdély-
ben is álltak-állnak vártemplomok, főleg városias településeken:
Nagyenyed, Dés (a református templom körüli vár eltűnt), Ré-
gen (az evangélikus templom körüli vár eltűnt), Bánffyhunad
(a református templom körüli vár eltűnt), Magyarvaskő, Ma-
gyargyerőmonostor, Boroskrakkó, Magyarigen, Sárd, Borbánd,
Magyarszentbenedek, Diód(?) Erdély szászföldi és székelőföldi
vártemplomairól számos értékes összefoglaló mű jelent meg,
melyek számát duzzasztják a szezonidő albumszerű kiadványai
is. Ezekbe az összefoglalásokba be kell épülniük a vármegyei
Erdély sokszor igen látványos megjelenésű, vagy tanulságos
történetű vártemplomai bemutatásainak is, hisz anélkül össz-
képünk csonka, vagy egyenesen torz lenne.

Jegyzetek

- 1 Erdélyi okmánytár. Oklevelek, levelek és más írásos em-
lékek Erdély történetéhez. Regesztákban jegyzetekkel
közzéteszi JAKÓ Zsigmond. II. A Magyar Országos Levél-
tár kiadványai II. Forráskiadványok 40. Budapest, 2004.
(Továbbiakban CDTrans) 742. Ugrin fia Koppándi János
királyi ember számos határjárásban vett részt az 1330-as
években.
- 2 A kúriát szabad (*curialis*) telekként vagy erre épült ház-
ként értelmezzük.
- 3 Érdekes adatok Koppánd eltűnt kőtemplomáról: KÉNOSI
TÖZSÉR János – UZONI FOSZTÓ István: *Az erdélyi unitá-
rius egyház története*. II. Ford. MÁRKOS Albert. A fordí-
tást a latin eredetivel egybevetette BALÁZS Mihály. S. a.
r. HOFFMANN Gizella et al. *Az Erdélyi Unitárius Egyház
Gyűjtőlevéltárának és Nagykönyvtárának kiadványai* 4/2.
Kolozsvár, Erdélyi Unitárius Egyház, 2009. 79, 354.
- 4 Hasonló erdélyi példák: Kolozsvár, Dés.
- 5 BICSOK Zoltán: *Torda város története és státútuma. Csip-
kés Elek kézírata 1823-ból*. Erdélyi Tudományos Füzetek.
229. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2001. 23.
Bicsok Újtorda kezdeteit a XIII. század végére datálja.
- 6 CDTr II., 1147–1150.
- 7 ORBÁN Balázs: *Torda város és környéke*. Budapest, Pesti
Könyvnyomda Rt, 1889. 154. Az oklevél regesztája: CDTr
III., 1108.
- 8 A két település fejedelemségkori különválása XVII. század
elejei fejleménye Torda 1601-es kipusztulásának. Ld. Kiss

András: *Ó- és Újtorda viszonya a XVI. század második fe-
lében és a XVII. század első évtizedében*. In: Kiss András:
Források és értelmezések. Bukarest, Kriterion, 1994. 143–
160. Az 1600 előtti újtordai vásárokról ugyanott. Torda
középkori városfejlődéséről, néhol vitatható megállapí-
tásokkal: NIEDERMAIER, Paul: *Dezvoltarea urbanistică a
unui centru minier pînă în secolul al XVII-lea*. Acta Musei
Napocensis. XIV. (1977). 315–336. Niedermaier is 1300
körülre keltezi Újtorda megalakulását: 324–325, fig. 4.

- 9 CSÁNKI Dezső: *Magyarország történelmi földrajza a
Hunyadiak korában*. V. Budapest, Magyar Tudományos
Akadémia, 1913. 687. Csánki nem közli az I. Károly-féle,
kiadatlan adománylevél keltezését.
- 10 ENTZ Géza: *Erdély építészete a 14–16. században*. Kolozs-
vár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1996. 489. CDTr III., 117.
- 11 CDTr III., 992. Az oklevél nem pontosítja, hogy melyik
tordai plébániáról van szó, de ugyanabban az évben pápai
beleegyezést kérnek a tordai Szent Miklós egyház (a mai
ótordai katolikus templom) elhalálozott plébánosa, Mike
fia, János helyett István fia, János kinevezésére. Ebben az
értelemben Guillelmus fia Péter csakis újtordai plébános
lehetett.
- 12 ORBÁN 1889, 142., ENTZ 1996, 489.
- 13 *A kolozsmonostori konvent jegyzőkönyvei (1289–1556)*. I–II.
Kivonatokban közzéteszi és a bevezető tanulmányt írta:
JAKÓ Zsigmond. A Magyar Országos Levéltár kiadványai
II. Forráskiadványok 7. Budapest, 1990. (Továbbiakban
KmJkv). 3411.
- 14 KmJkv 3953. Ugyanekkor István pap vállalta, hogy a Lu-
cia asszony által vásárolt ház az emelettel látja el egy
tordai ház mintájára. Még aznap egy kolozsvári polgár,
Fábián deák, néhány nap múlva pedig két környékbeli ne-
mes, Koppány Ambrus és Gerendi László ellentmondott
a vásárnak. Uo. 3954, 3960.
- 15 KmJkv 4231.
- 16 *Erdélyi országgyűlési emlékek*. Szerk. SZILÁGYI Sán-
dor. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1876.
I. 70 „Item quod ex castellis Desiensi et Thordensi mox
educantur servitores domini Maylath...” BICSOK 2001
szerint az adat az újtordai erősségre vonatkozik, ám ő
nem fogadta el az ótordai templom körüli középkori vár
létezését: 46, 79. l. Az ótordai katolikus templom várának
adatai és 1820 utáni ábrázolása: WEISZ, Attila: *Biserica
romano-catolică din Turda Veche. Etapa gotică*. In: *Ars
Transilvaniae*. XVIII. (2008) 75–108. 101–102, fig. 28.
- 17 A templomon nem végezhetünk falkutatást.
- 18 Az épületről még nem publikáltak felmérést, Debreczeni
László manuáléi pedig nem bizonyultak pontosan kiser-
keszthetőknek.
- 19 WEISZ Attila: *Az újtordai református templom XVIII–
XIX. századi emlékei – néhány adat Kövecsi János és má-
sok pályájához*. A tanulmány a Marosvásárhelyen 2009-
ben tartott B. Nagy Margit emlékkonferencia szerkesztés
alatt álló kötetében fog megjelenni.
- 20 WEISZ 2009.
- 21 Orbán a hajó padlásán bordaindításokat emleget, ame-
lyeket mi nem találtunk meg. ORBÁN 1889, 372. Az álta-
la romanizálónak vélt festett fríz XVIII. század eleji. Ld.
WEISZ 2009.
- 22 ORBÁN 1889, 373. Felirata: *TENDIMUS HVC OMNES,
METAM QUAE PROPERAMVS AD UNAM. OMNIA SVB LEGES
MORS VOCAT ATRA SVAS*. Idézet Ovidius *Ad Liviam* c. köl-
teményéből.

- 23 ORBÁN 1889, 369–373.
- 24 VĂȚĂȘIANU, Virgil: *Istoria artei feudale în Țările Române*. București, Editura Academiei, 1959. 547–548.
- 25 DEBRECZENI László: *Erdélyi református templomok és tornyok*. Kolozsvár, Erdélyi Református Egyházkerület Iratterjesztése, 1929. 8, 8–9 kép.
- 26 VĂȚĂȘIANU 1959, 548.
- 27 MUREȘAN, Camil: *Monumente istorice din Turda*. București, Meridiane, 1968. 29.
- 28 ENTZ 1996, 62, 155.
- 29 DÁVID László: *Református vártemplomok*. In: DÁVID László: *Műemléktudomány az egyházban*. Erdélyi Református Egyháztörténeti Füzetek. 18. Kolozsvár, Erdélyi Református Egyházkerület, 2008. 53–61. A szöveg eredetileg az Erdélyi Református Naptár 1996-os számában jelent meg.
- 30 Néhány kiemelkedő példa: Szászsebes (evangélikus templom), Bánffyahunyad (református templom), Déva (református templom), Szászbuza (evangélikus templom). Az ezeknél fellépő nagyobb „aránytalanság” már korábban nyilvánvalóvá tette a szentély átépítését.
- 31 WINCKEL, Madeleine Andrianne van de: *Introduction sommaire à l'étude des signes lapidaires de Roumanie*. In: *Pagini de Veche Artă Românească*. I. (1970) 169–261. A gyűjteményben nem szerepelnek sem Újtorda, sem az újtordai jelek analógiái. Ezúttal is köszönöm Emődi Tamásnak a hosszú évek óta gyűjtött, még kiadatlan kőfaragójegy-katalógusában az újtordai jegyek leellenőrzését – a kérdéses jegyeknek e ma létező legnagyobb erdélyi gyűjteményben sem szerepeltek a párhuzamai. A kőfaragójegyek formailag elűntek a XV–XVI. század fordulójának jellegzetesen kalligrafikus jegyeitől.
- 32 Szőke Balázs szíves közlése. Ugyancsak neki köszönöm, hogy felhívta figyelmemet a selmecbányai Szent Katalin templom újtordai mustrával egyező boltozatára, illetve egyéb jelenségekre. Désről még mindig alapvető: ENTZ Géza: *A dési református templom*. Erdélyi Tudományos Füzetek. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1942. A templom beugró támpilléres, második boltozatát 1516 utánra keltezi, de csupán a Farkas utcai templom – akkor ismert – befejezési dátuma alapján (1503-ban már említik az elkészült obszerváns épületet). Entz 1526-ból dési építési adatot említ, amit könnyen vonatkoztathatunk akár a boltozásra is. 9, 1 l.j.
- 33 Homoródjánosfalváról: DÁVID László: *A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1981. 143–149. A szászöldi analógiák: FABINI, Hermann: *Atlas der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*. Hermannstadt, Monumenta Verlag, 2002.
- 34 A lessesi késő gótikus építkezéseket 1520 körülre datálja egy 1522-es, a várfalon levő felirat alapján Tereza Sinigalia. SINIGALIA, Tereza: *Biserica fortificată din Dealu Frumos*. In: *Revista Muzeelor și Monumentelor*. Seria Monumente Istorice și de Artă. XLV (1976)/1 sz. 67–72. 70, fig. 4.
- 35 Prázsmárról legutóbb, a késő gótikus és reneszánsz részletek elemzése nélkül: SALONTAI, Mihaela Sanda: *Biserica fortificată din Prejmer*. București, Editura Academiei Române, 2006. Késő gótikus részletek fotói: 19, 50, 56–60, 67–69.
- 36 Szásztörpényhez és az átmetsződő pálcátagos, reneszánsz profilozású kolozsvári meg marosvécsi keretekhez: KOVÁCS András: *Késő reneszánsz építészet Erdélyben*. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, Budapest–Kolozsvár, 2003. 11–12, és uő.: *A humanista plébános, az asztrológus főbíró és a fejedelmi diplomata háza*. In: *Korunk*, folyam III., évf. XVII. (2006)/10 sz. 11–21. 8, 9 l.j. Szásztörpénynek a kolozsvári műhely körébe való illesztését a kolozsvári származású plébánosok (Wolphard Adorján, Johannes Klein) jelenléte erősíti, ám a karzat és a szószék berethalmi (1524) analógiái ellentmondani látszanak ennek. Kérdés, hogy ezek „hozott anyagból” készültek-e, vagy az épületet készítő mesterektől? A Teutsch-ház ajtókeretének rajza: SEBESTYÉN, Gheorghe – SEBESTYÉN, Victor: *Arhitectura Renașterii în Transilvania*. București, Editura Academiei, 1963. 226–227.
- 37 E csoport kulcsemlékéről, a Farkas utcai templomról mérvadóan tekintett tanulmány: PAPP Szilárd: *Obszervánsok Kolozsváron*. In: PAPP Szilárd: *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480–1515*. Budapest, Balassi Kiadó, 2005. 44–52. A stílus elterjedésében a domonkos kolostornak alighanem nagyobb szerepe volt, mint a Farkas utcai templomnak. Erről, és a késő gótika kolozsvári jelenségéről uő.: *Egyházi építkezések Kolozsváron a 15. század második felében*. In: *A reneszánsz Kolozsvár*. Szerk. KOVÁCS András, KOVÁCS Kiss Gyöngy. Kolozsvár, Kolozsvár Társaság, 2008. 24–47.
- 38 Ótordáról: ENTZ Géza: *Die römisch-katholische Pfarrkirche von Torda*. In: *Acta Historiae Artium* XXIV (1978). 153–158, és WEISZ 2008.
- 39 A feltárást Kiss Lóránd restaurátor végezte. Az értékes leletet sajnos dokumentálás nélkül visszavakolták. A boltozat keltezésére semmi fogódzó nincs.
- 40 A vár árkának megújítási munkálatairól ld. Kiss 1994.

Observations to the periodisation of the Calvinist church of Újtorda/Turda Nouă

The Calvinist church of Újtorda (in present-day Romania) is first mentioned in a very interesting diploma from 1332, which describes the houses, mills and a church dedicated to Saint Ladislav owned by the hospes (privileged Saxon settlers) of Torda in the neighboring Koppánd. This would indicate that Újtorda was founded by the privileged inhabitants of Ótorda. Furthermore, there is information about the construction of the church even from the 1520s. In our opinion the nave dates back to the 14th century, but its windows were transformed at the beginning of the 16th century. The surrounding walls of the choir can be dated according to the 1504 inscription on one of the southern buttresses, but its spectacular late Gothic vaulting – obviously from a more recent period compared to the walls – have close-by (Homoródjánosfalva, Muzsna, Táb-lás) and more distant (Prázsmár, Nagybaromlak) analogies in Transylvania from the beginning of the 1520s. The analogies of the Saxon and Szekler regions raise the question of the vaulting builder's origin: whether it was made by the late gothic workshop of Kolozsvár (active from the 1470s onwards) or by another workshop, which developed the forms of the former and was active in the Saxon and Szekler regions. In our opinion the Saxon relation and the dating of the vault from the 1520s seems more probable.

The castle surrounding the church most certainly had already existed at the beginning of the 16th century, but is referred to in only very few sources. The fortified churches of Transylvania are usually related to the Saxon and Szekler regions. The fortified church of Újtorda, along with many other examples, shows the existence of this type of building in the towns and market-towns of Transylvania.

Behúzott támpilléres terek és hálóboltozatok az erdélyi gótikában: Nagybaromlaka, Nagysink, Szászújfalu

A későgótika magyarországi emlékeinél viszonylag gyakran fordulnak elő olyan egyhajós terek, amelyek belső tagolását, boltozatainak megtámasztását a hajó terébe beépített támpillérek adják. Ezek lehetnek a térbe mélyen beálló nagyobb méretű, de némely esetben redukáltabb, faloszlopokhoz hasonló pillérek. Ezek közös jellemzője, hogy minden esetben statikai szerepet betöltő építmények.

A behúzott támpilléres, illetve a pillérek közötti kápolnasoros térszervezésnek már a XIV–XV. századból is ismert néhány példája. Ilyenek többek között Tüskevár és Csatka pálos templomai és a pécsi Aranyos Mária kápolna. Az 1355 és 1450 közé datálható emlékek inkább kivételek a korszak építészeteiben, mint elterjedt megoldások.¹ Ezek az emlékek azonban nem tekinthetők a későgótika korában gyakori belső támpillérekkel épített terek közvetlen előzményének. Térszervezésük több fontos vonásban eltér a későbbiekétől. A korai (Anjou- és Zsigmond kori) templomokban a hajót fedő keresztboltozatok nem a hajó teljes szélességét hidalják át, csak a pillérek által szűkített teret fedik. A támpillérek közötti részen, pedig harántdongák épültek. Ezek a terek, inkább tekinthetők kápolnasorral bővített egyhajós tereknek, vagy redukált háromhajós elrendezésnek, mit behúzott támpilléres kialakításnak.²

Lényeges különbség, a későgótikus emlékeknel a támpillér és a hozzá kapcsolódó hálóboltozat egészen eltérő rendszere. Itt a boltozat a hajó teljes szélességét átfedi, a támpillér, pedig a boltozat terébe belépve, a boltozatot a hagyományos értelemben vett boltvállak helyén „átmetszi”. Más esetben a pillérről indított bordák, a háromhajós, egységes boltozatú csarnokterek pilléreihez hasonlóan, a pillértestből külön kilépve indulnak.³ Mindkét esetben a boltozat egységet alkot a pillérekkel, nincsenek mellékterek a boltozat szintjén, semmilyen heveder vagy harántdonga nem választja le, vagy tagolja a teret. A térszervezés alapvető motívuma a csarnokterekhez hasonlóan, az egységes vázrendszer, a bordáknál erőteljesebb elemek (hevederívek) mellőzése a szerkezeti rendszerből. A későgótikus behúzott pillérek méreteit, és beállítását a hajó terébe, a teherviselés szempontjai határozzák meg, ezért kevésbé erőteljesek, mint a korábbi szerkezetek, amelyeknél a mellékterek erőteljesebb leválasztása is lényeges szempont volt. A közöttük létrejövő mellékterek, nem különülnek el a fő tértől ellentétben az inkább kápolnasoros térszervezésű emlékekkel.

A későgótikus behúzott támpilléres terek igen gyakoriak a koldulórendek korabeli építkezéseiben. Budán a várban a domonkos kolostor, a ferences kolostor, a margitszigeti domonkos apácakolostor, Pécsen a domonkos kolostor is ilyen szerkezetekkel épült át.⁴ Az említett épületeket, korábbi előzmények felhasználásával emelték, és behúzott támpilléreket minden esetben, a hajóban építettek.⁵ Pécsen a román kori félköríves falpilléreket használták a kompozícióhoz a székesegyház szentélyében. A székesegyház erőteljes román kori falpilléreit a behúzott támpilléreknek megfelelően használták az 1505-ös átboltozásnál. Pécsen a székesegyház és a domonkos kolostor boltozatai azonosak voltak.⁶ A budai domonkos kolostor boltozatát nem ismerjük, a jelenlegi boltozatindítások rekonstrukciók. A ferences kolostor esetében csak a pillérek alapozása maradt meg, a margitszigeti domonkos kolostorban a pillér lábazata is.⁷ Teljes épségben fennmaradt a Szeged-alsóvá-

rosi templom hajójának tere, amelyet félköríves oldalú pillérek tagolnak.⁸ Kolozsváron a domonkos és a ferences templom hajói is behúzott támpillérekkel épültek. A székesfehérvári Szűz Mária prépostság hajójának, korábban Anjou-korinak tartott pillérei lehetséges, hogy a XV. század végi építkezésekhez köthetők, mindenesetre akár korábbiak, akár XV. századiak, későgótikus boltozatot kaphattak.⁹ A Felvidéken a Besztercebánya melletti Jakabfalva templomának hajójában és a bakabányai római katolikus templom hajójának északi oldalán szintén behúzott támpillérek állnak. Falkutatásból ismert a tari római katolikus templom ilyen szerkezete.¹⁰

A behúzott támpillérek formai szempontból elég nagy változatosságot mutatnak. Az igényesebb épületeknél a téglalap vagy négyzetes alaprajzú pillért bővítő féloszlopos megoldás a legelterjedtebb. Ilyenek a kolozsvári ferences templom, a dési református templom, a szásztörpényi evangélikus templom, valamint Szászegerbegy és Völcs pillérei is.¹¹ Gyakori az élszedett vagy a nyolcszög három oldalával képzett forma is, mint Bakabánya, Tar, Nagysink, Szászújfalu, Nagykemező, Jakabfalva és a pécsi domonkos kolostor esetében. Nagyselyken összetettebb tagozatú pillérek állnak, míg Nagybaromlakán egyszerű, négyzetes, élszedés nélküliek. Szegeden, és a pécsi székesegyház szentélyében, és feltehetőleg a kolozsvári domonkos templom hajójában pedig félkörös kialakításúak a pillérek. Jelentős különbség mutatkozik a pillérek tagozatait illetően. A faragott kőszerkezetekkel épített emlékeknel a pillérek minden esetben lábazattal rendelkeznek. A pilléreknek a boltozat kapcsolódási módjától függően lehet fejezete, de gyakoribbak a fejezet nélküli pillérek. Bakabányán, Jakabfálván, Szásztörpényben, Taron készült fejezet, míg Szegeden, Pécsen, Désen, Nagybaromlakán és Szászújfalu templomában a pillérek fejezet nélküliek. Pécsen a boltozatok fecskefarkas metsződésű vállai közrefogják a pillérek sarkait, (domonkos templom) és a faloszlopokat (székesegyház).¹² Désen és Szegeden a bordák külön helyen, és különböző magasságban egyenként metsződnek a pillérekbe. A téglabordás boltozatú szászföldi templomoknál a tagozatok ritkák, a lábazat és a fejezet gyakran hiányzik a pillérekről, illetve ahol van, mint Nagysink esetében, nem egyértelmű hogy a tagozatok eredetiek vagy később készültek.¹³

A kolozsvári ferences templom, a Szeged-alsóvárosi ferences templom mellett, ennek az épülettípusnak a legmonumentálisabb példája. Számos épület esetében mintaadó volta kétségtelen, mint például Szásztörpény vagy Dész. Ezeknél az emlékeknel feltételezhető, hogy azonos mesterek és tervezők munkájaként készültek. Tanulmányomban más, első szemlélésre talán kevésbé egyértelműen kapcsolódó épületek azonos vonásaira is szeretném felhívni a figyelmet.

A nagysinkai templom, román kori, háromhajós, nyugati toronyos, és kettős keleti szentélytoronyos, pilléres bazilika volt eredetileg. A templom a XIII században épült. Jelenlegi formájában az eredeti felépítményét a szentély kivételével megőrizte. A mellékhajókat empóriummal magasították így azok emeletesek, a keleti toronypárt a tető vonaláig visszabontották, az épületet egységes mindhárom hajót átfedő nyeregtető fedi. Későgótikus szentélye kétszakaszos, a nyolcszög három oldalával záródik. A támpillérek védelmi emeletet

hordoznak. A későgótikus átépítés, jórészt érintetlenül hagyta a templom alapvető szerkezetét. A hajóban a pilléreknek megfelelő elosztásban, behúzott támpillérek épültek, amelyek későgótikus hálóboltozatot tartanak. A pillérek közel négyzetes keresztmetszetűek, élszedettek, a hajó felé a nyolcszög három oldalával képzettek. A pillérek fejezete, gótikus formát mutat de nem biztos, hogy eredeti. A hálóboltozat a román kori párkánymagasságánál lényegesen magasabb, a hajó terén emeltek, de a tető takarása miatt ez nem látható. A boltozat téglabordás egyszerűhornyolt trapézorú bordákkal épült. A bordák a pillérek, a fejezetről, az élszedések sarkairól egyenként indulnak. A hálóboltozatos szentély belső tere a hajó román kori félköríves diadalívének magasságához illeszkedik. A szentélyboltozat szintén téglabordás, a hajóéhoz hasonló rendszerű, de egyszerűbb alaprajzi vetületű. A szentélyben tölcséres tagolású későgótikus konzolokat használtak a boltvállak kialakításához. A hajóba épített pilléres hálóboltozat, a templom falaitól jórészt független szerkezet, mind a templom, mind a boltozat, önmagában is létezhetne. (Természetesen a pillérek az oldalirányú terheket a falakra is hárítják.) A belső képet jelenleg, a támpillérek, és a hálóboltozat egysége uralja, az egykori pilléres bazilika ma is funkcionáló árkádjai, valamint a későbbi empórium nyílások, a pillérek takarása miatt kevésbé érvényesülnek, pontosabban egy egyhajós tér nyílásrendszereként jelentkeznek, a ma is meglévő háromhajós térszervezés erejét megszüntetve. A későgótikus átépítésre 1500–1522 között került sor. A hajó 8. 40 m széles és 27. 60 m hosszú.¹⁴

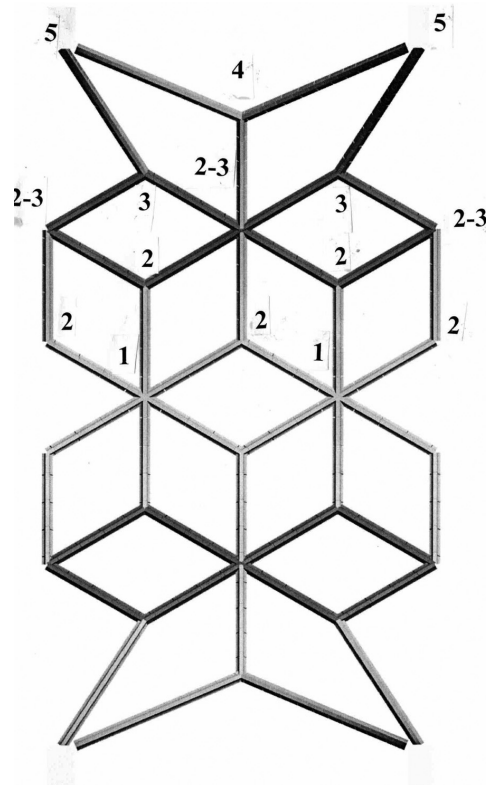
A szászújfalui templom, jelenlegi állapotában is sokat őriz román kori formájából. A háromhajós pilléres bazilika, nyugati toronnyal, és a toronyhoz hasonló méretű négyzetes szentéllyel épült. A szentélyt keleten félköríves apszis bővítette. A belsőben a román kori pillérosztáshoz igazodva, gótikus behúzott támpillérek állnak, amelyek a boltozatot tartják. A támpillérek a keresztmetszete közel négyzetes, élszedett, a belső felé a nyolcszög három oldalával képzettek. A hálóboltozat trapézorú téglabordás szerkezetű. A boltozati bordák a pillérek, a fejezet nélkül az élszedések sarkainál válnak ki. A pillérek csak a közbelső boltvállaknál épültek, a sarkokon a boltozat tölcséres profilú későgótikus konzolokon nyugszik, ugyanúgy, mint ahogy az Désen és Kolozsváron a mai napig látható. A hajó nyugati végén háromszakaszos téglabordás keresztboltozatú karzat áll. A szentély élkeresztboltozata román kori, az apszist téglabordás boltozat fedi.¹⁵

A nagybaromlakai templom építéstörténete eltér a másik két épületétől. Nem mutatható ki, legalábbis alapos falkutatás és ásatás nélkül, korábbi román kori előzmény. A mai épület szintén átépítés eredményeként nyerte mai formáját, de a megelőző épület nehezebben azonosítható. A feltételezések szerint egy 1414 előtt épült gótikus bazilikális felépítésű templom lehetett ez az épület. A mai templom egyhajós, hosszú hajóval, és hosszú szentéllyel. A templomtest kisebb nyugati toronnyal és nagyobb szentélytoronnyal épült. Az épület támpillérei védelmi emeletet hordanak. A szentélytorony védelmi emele a boltozat felett háromemeletes.

A szentély a nyolcszög három oldalával záródik, kétszakaszos, a hajóval megegyező szerkezetű hálóboltozattal. A szentély hálóboltozata konzolos, a bordák profilja kétszerhornyolt. Kivitele lényegesen precízebb a hajó boltozatáénál. Esetleg kőbordás szerkezetű is lehet, amely a festés miatt nem látható. A hajóban hat szakaszon, behúzott támpillérek állnak, amelyek közel négyzetes keresztmetszetűek, és élszedés nélküliek. A boltvállak alatt a pillérek falazata láthatólag megszakad.

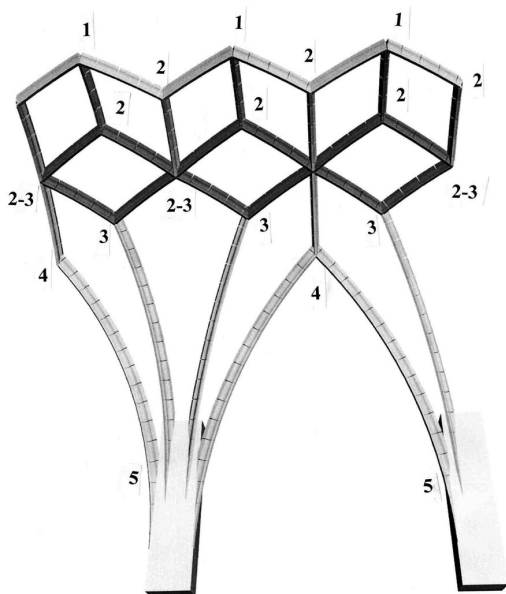
Ezekre a felületekre helyezték rá a bordákat az építés során és a boltsüvegek vállba bekötött tömbje is ezekre került. A függőleges eltéréseket, itt nem egyenlítettél ki látható, ahogy a bordák, és a boltsüveg a pillérre ráépül. A pillérek a falakhoz képest utólagosak is lehetnek. A boltozat egyszerűhornyolt trapézorú téglabordás szerkezetű. A szentély és a hajó azonos rendszerű boltozata, két különböző időpontban (esetleg évtizednyi eltéréssel) épülhetett, mint az a kivitelezés minőségén látható, és a bordaprofil eltérése alapján feltételezhető. A szentélyboltozat korábban, esetleg valamely kőfaragóműhely munkájaként készülhetett, a hajóboltozat pedig később, valamely helyi (segesvári), téglabordákkal dolgozó építőmester kivitelezésében. A három emlék közül, a nagybaromlakai hajóboltozat kivitelezése a legkevésbé precíz, a pillérek és boltozat kapcsolódása a legkevésbé kidolgozott, hasonló, mint a Miklóstelken vagy Nétuson látható boltvállak, ahol konzol nélkül, egy falfülkébe falazták a külön-külön a faltestbe kötött téglabordák vállait. A pillérek és a hajóboltozat építése, a templom erősítésével is összefügghet. Az átépítésekre és a hajóboltozat építésére 1525 körül került sor. A hajó 8. 40 m széles és 24. 00 m hosszú.¹⁶

A behúzott támpillérek a szász föld későgótikus építészetében is elterjedtek. Ezek a teljesség igényével: Szászegerbeg, Bázna, Nagykemező, Nagysink, Nagyselyk, Szászújfalu, Völc és Nagybaromlaka.¹⁷ Ezek közül három épület, Nagybaromlaka, Nagysink és Szászújfalu templomainak hajói egymással szinte teljes azonosságot mutatnak, azonos típusú boltozatokkal és behúzott támpilléres hajóval épültek. A nagysinkai templom hajója hét, a nagybaromlakai hat, a Szászújfalu templomáé, pedig öt boltszakaszra osztott. A boltszakaszok arányai azonosak. Minden esetben 2.1–2.2 az 1-hez. Mindhárom épület

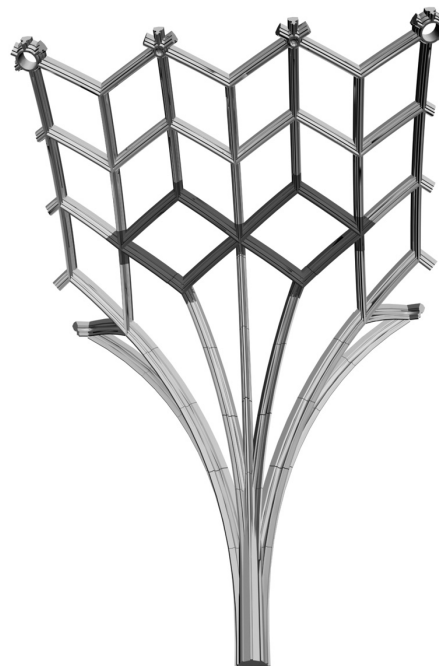


1. kép: A Nagysink, Szászújfalu, Nagybaromlaka, Miklóstelke, Berethalom templomaiban felépített boltozattípus alaprajzi vetülete, a bordsomópontok térbeli helyzetét jelölő számozással.

1-záradék- 5 boltvállak (A 3D modell alulnézete)



2.a kép: A Nagysink, Szászújfalu, Nagybaromlaka, Miklóstelke, Berethalom templomaiban felépített boltozattípus térbeli nézete, a bordacsomópontok térbeli helyzetét jelölő számozással. (3D modell)



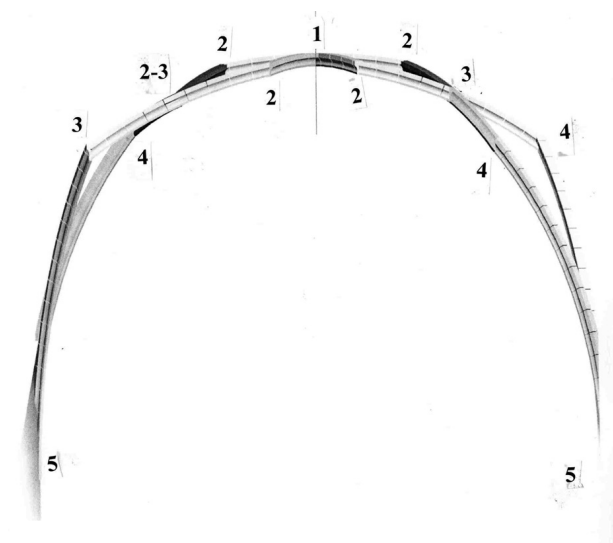
2.b kép: A nyírbátori templom boltozatának térbeli nézete. (3D modell)

hajójának boltozata azonos típusba tartozik. E boltozattípus 60 fokos hálón szerkesztett alaprajzi vetületének az aránya boltszakaszonként 2,1 az 1-hez. A különböző boltozattípusokhoz tartozó boltmezők aránya meglehetősen köztötséget jelent, amely jól behatárolja azon boltozattípusok körét, amely az adott helyen megépülhetett.¹⁸ A három fennálló emléknél ez jól megfigyelhető. Ebben az esetben azonban a további kapcsolatok keresésénél ez a tény csak egy lehet a szempontok közül, ugyanis ugyanilyen arányú boltszakaszon más, elterjedt boltozattípus is felépíthető, mint például a szászkezdői templom hajójában látható boltozat.

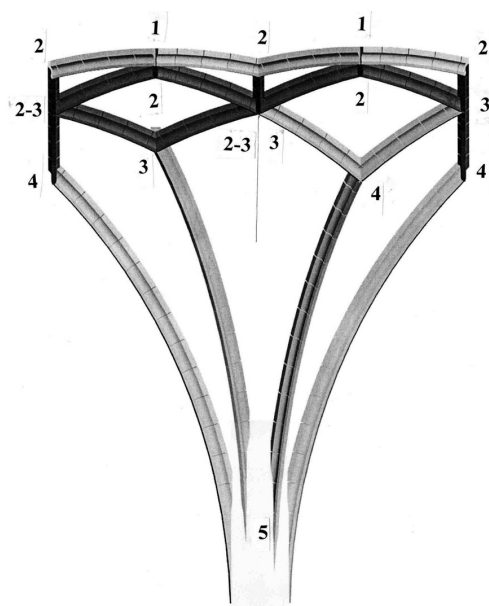
A boltozatok mindhárom esetben téglabordásak, egyszerűhornyolt trapézorru bordaprofillal. Bordarajzuk összetett rendszerű sorolt rombuszháló. (1. kép) A bordarajzban, a boltmező középpontjában, a boltozat hossz tengelyével párhuzamos hosszátlójú rombuszmező található.¹⁹ A rombusz sor a gerinccel párhuzamosan folyamatosan végigfut a boltozaton. Ehhez mindkét oldalon átlós állású rombusz sorok kapcsolódnak, amelyet újabb a boltozat tengelyével párhuzamos állású rombusz sor követ. Ehhez futnak a „boltfiókokat” határoló és a boltvállba futó bordák. A boltvállhoz kapcsolódó negyed alapmotívuma megegyezik a nyírbátori volt Szent György templom boltozatának ugyanilyen helyzetű részével.²⁰ (2.A-B kép) A nyírbátori boltozattípus ennek a boltozattípusnak a továbbfejlesztéseként értelmezhető. A két boltozattípus között hasonló párhuzamok jelentkeznek, mint az augsburgi Szent Ulrik és Afra templom hajóboltozata, a Schwäbisch Gmünd-i Heilig-Kreuz-Münster hosszház boltozata, és a pécsi székesegyház egykori szentélyboltozata, valamint a pécsi domonkos templom egykori hajóboltozata között.²¹ A boltozatok közötti kapcsolat nem csak az alaprajzi vetületben mutatott hasonlóság miatt bizonyos, hanem az alaprajzi vetület és a térbeli kiemelés kötöttsége folytán is, azonos szerkezeti sajátosságokat mutatnak.²² Ezeknél, a boltozatoknál, ilyen egyedi vonások a boltvállakhoz kapcsolódó rombuszmezők bordáinak egyedi térbeli kiemelésénél láthatók. A hossz tengellyel párhuzamosan álló hosszátlójú rombuszmezők oldala-

in futó bordáknak, a szabályos szerkesztés szerint, a rombuszmező rövidebb átlója mentén, a boltozaton (keresztmetszetben) két csomópontnyi süllyedést mutatna. Ez a rész a boltozat szerkesztési ívének alsó felére esik, így az adott szakaszon a boltozat amúgy is meredek szerkesztési íve, a rombuszmező alaprajzi vetületének megfelelően beforgatva, igen meredek, a függőlegeshez közelítő ívet adna a boltozat keresztmetszetén. Ennek kiküszöbölésére a hossz tengellyel párhuzamos rombusz sor bordáit, egymás után ugyanazzal a laposabb ívszegmensen szerkesztik, a két bordahossznyi távon, egy csomópontnyi süllyedést elérve. (3.A-B kép) Az 1-2-3-4-5 szegmensből felépülő szerkesztési ívből, az adott helyen, a 2-3 és 3-4 szegmensek által alkotott mező felépítésénél a 3-4 szegmens helyett a 2-3 szegmensen szerkesztenek.²³ Így a boltozat szerkesztési íve kiterítve, az adott részen tört formát mutat. A hossz tengellyel párhuzamos rombuszmezőket határoló bordák pedig ezen a részen nem a boltozat szerkesztési ívére illeszkednek, hanem egy olyan képzeletbeli egyenesre, amely a 2-3, 2-3 szegmensek által alkotott kettős ív három pontjára illeszkedik. Ez a szerkesztési eljárás mind a tárgyalt erdélyi boltozatok, mind Nyírbátor esetében megfigyelhető és számítógépes szerkesztéssel is modellezhető. Az eljárás nem csak ezen boltozatok esetében gyakori, hanem a boltozat hossz tengelyével párhuzamos hosszoldali rombuszmezőkből álló homogén bordarajzú hálóboltozatok estében is igen elterjedt.²⁴ A sorolt rombuszháló egyszerűbb rajzolatú változatánál is szükséges a térbeli kiemelés során ugyanezt a szerkesztésmódot alkalmazni, amint az például a szászbudai hajóboltozat esetében megfigyelhető.

A boltozattípus elterjedtebb, mint az eddig említett példákban látható. Behúzott támpillérek nélküli, hagyományos boltvállakkal kialakított formájára még számos példa akad, mint például Nagybaromlakán a szentélyboltozat, vagy a miklóstelki templom hajóboltozata és a berethalmi templom szentélyboltozata. Dél-Erdélyi boltozatok között összetett formája ellenére az egyik leginkább elterjedt hálóboltozat típus.



3.a kép: A Nagysink, Szászújfalu, Nagybaromlaka, Miklóstelke, Berethalom templomaiban felépített boltozattípus keresztmetszete. A bal oldalon a megépített változat, a 2-3, 2-3 csomópontban használt kettőzött ívszegmenssel, a jobb oldalon a boltozat 2-3, 3-4 csomópontban ívszegmens kettőzés nélkül. (A 3D modell keresztmetszete)



3.b kép: A Nagysink, Szászújfalu, Nagybaromlaka, Miklóstelke, Berethalom templomaiban felépített boltozattípus hosszszelvénye. A bal oldalon a megépített változat, a 2-3, 2-3 csomópontban használt kettőzött ívszegmenssel, a jobb oldalon a boltozat 2-3, 3-4 csomópontban ívszegmens kettőzés nélkül. (A 3D modell hosszszelvénye)

A boltozattípus feltehetőleg késői megjelenésű. Minden ismert példája az 1515 utáni időszakból származik:²⁵ Nagybaromlaka: 1525, Nagysink: 1522, Miklóstelke: 1524, Berethalom: 1521. Ebben az időben készülhetett el a kolozsvári volt ferences templom teljes kiépítése és a hajó beboltozása is.²⁶ A három, azonos arányú boltmezővel épített behúzott támpilléres terű templom esetében felmerül a gyanú, hogy mintaadó előképük esetleg a kolozsvári volt ferences templom hajója lehetett. A kolozsvári volt ferences templom és a nyírbátori volt Szent György templom estében a kutatás már régen felvette a szorosabb összefüggések lehetőségét. Ezt az elméletet a kutatás ma is elfogadja.²⁷ A három erdélyi templom boltozata és a nyírbátori boltozat között felvázolt egyezések alapján, amelyek a kolozsvári volt ferences templom mellőzésével is kimutathatóak, feltételezhető annak köztes helyzete az erdélyi és a nyírbátori építkezések között. Dés és Szásztörpény bizonyosan, Nyírbátor feltehetőleg ugyanannak a műhelynek, esetleg tervezőnek a munkája, mint amely a kolozsvári volt ferences templom hajóján dolgozott. A behúzott támpilléres szászföldi templomok pedig ennek mintájára, eltérő kivitelezésben, faragott kő épületszerkezetek nélkül, téglabordás kivitelben épültek. A faragott kő tagozatok hiánya miatt megkérdőjelezhető, hogy az említett építőműhely ezeken az épületeken dolgozott volna. Az épületek közötti kapcsolatot azok az építőmesterek jelenthetik, akik a kőfaragók mellett kőművesmunkát, boltozást is, végeztek a nagyobb építkezéseken.²⁸ A tény, hogy a téglabordás, szerényebb kivitelű boltozatokon, ugyanolyan összetett szerkesztési eljárások következtetés alkalmazása látható, mint a kor boltozó művészetének egyik csúcsteljesítményén, a nyírbátori volt Szent György templom boltozatán, arra utal, hogy a szászföldi boltozatokat építő mesterek a boltozatok szerkesztését illetően hasonló tudásanyaggal rendelkeztek, mint a nagyobb építőműhelyek tervezői. Ezeket az ismereteket, a vezető műhelyek mellett végzett alkalmi vagy kisegítő tevékenységek során elsajátíthatták. Más épületeknél, az egyseges hevederívek nélküli egybefüggő háromhajós csarnoktereknél, mint Berethalmon vagy Muzsnán és Segesváron, a

hegyi templomon, a hosszaházaknál szintén a legkorszerűbb térszervezési módszerek jelentkeznek. Ezeket összehasonlítva a pozsonyi Szent Márton dóm, vagy a somorjai református templom (kéthajós) hasonló tereivel, ugyanúgy megfigyelhető a térkonceptióban az egyezés, amellyel, hogy az épületek kivitele, és az építőanyagok itt is mások.



4. kép: Szászújfalu evangélikus templomának belső tere

A három szászföldi behúzott támpilléres hajójú templom tere igen szoros rokonságot mutat. A közöttük lévő összefüggések keresése szerkezeti, formai valamint történeti szempontból is indokolt. A boltozataik szerkezeti és formai egyezése a nyírbátori volt Szent György templom boltozatával, további összefüggések felvetését teszi lehetővé. A nyírbátori volt Szent György templom és a kolozsvári ferences templom közötti művészeti kapcsolatok feltételezése napjainkban is elfogadott, bár régebbi keletű. A nagysinki, nagybaromlaki, és szászújfalui templomok boltozatának, az előbbieken vázolt, rokon jellemzői a nyírbátori volt Szent György templom boltozatával, valamint e templomok hajóinak, a kolozsvári ferences templom hajójával azonos arányokat mutató, behúzott támpilléres átépítése megengedi azt a feltételezést, hogy az említett templomok 1520 körüli térképzésének mintaadó példája, a kolozsvári ferences templom hajója volt. Feltételezhető továbbá, hogy a kolozsvári ferences templom hajóboltozata, ilyen boltozati rendszerben készült. Természetesen a boltozati bordacsomópontok hiányában, ez a feltételezés nem bizonyítható, ezért azok megtalálása jelentős előrelépést jelenthetne a kutatásban.

Jegyzetek

- 1 BODÓ Balázs: *A Pálos Rend építészete a XV. Század derekától. Datálási problémák.* In: *Decus solitudinis – Pálos évszázadok.* Szerk.: ÖZE Sándor – SARBÁK Gábor. Budapest, 2007. 541–542. A pécsi Aranyos Mária kápolna 1355-ös datálása elfogadott, a csatka építkezések 1390-es befejezése mind a műformák mind a források alapján valószínű. A túskevári építkezések Bodó Balázs által meghatározott 1450-es évek tehető datálása a műformák alapján valószínűbb, mint az, hogy az egykori romok az okleveles adatokban említett 1310–1315 közötti alapítási időből származtak volna. – Pécsre: G. SÁNDOR Mária: *A pécsi püspökvár középkori épületei és épületmaradványai.* In: *Pécs püspökvár.* Szerk. SZÍJÁRTÓ Kálmán, G. SÁNDOR Mária. Pécs–Budapest, 1999. 25–47. – Túskevárra: MOLNÁR Ernő: *A nagyjenő-túskevári pálos kolostor.* Budapest, 1936; ÁDÁM Iván: *A túskevári pálos templom.* In: *Archeológiai Közlemények* 12 (1878) 22–24.
- 2 Lásd erre: BODÓ 2007.
- 3 Ilyen háromhajós, mindhárom hajót egységes boltozattal egybefogó rendszerben épült Berethalom, Muzsna, Segesvár hegyi templom hosszháza, valamint feltehetőleg a Keresztényszigeti hosszház is. Keresztényszigeten a hosszház mellékhajóinak boltozatát később csehsüveg boltozatokra cserélték, ekkor feltehetőleg a pillérek formáján is változtattak.
- 4 A budai domonkos kolostorra: H. GYÜRKY Katalin: *A domonkos rend középkori kolostorai Budán.* 128–129. In: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon.* Szerk. HARIS Andrea. O.M.V.H. 1994. A budai ferences kolostorra: ALTMANN Júlia: *Az óbudai és budavári ferences templom és kolostor kutatásai.* 143–147. In: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon.* Szerk. HARIS Andrea O.M.V.H. 1994. Pécsre: KÁRPÁTI Gábor – SZEKÉR György: *A pécsi ferences és domonkos kolostorok kutatása.* 235–248. In: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon.* Szerk. HARIS Andrea O.M.V.H. 1994; SZŐKE Balázs: *Boltozat rekonstrukciók és boltozatok számítógépes elemzése.* In: *Reneszánsz Látványtár, Virtuális utazás a múltba.* Szerk. BUZÁS Gergely–OROSZ Krisztina–VASÁROS Zsolt. Budapest, 2009. 447–448; BUZÁS Gergely: *Az egyházmegye építészeti emlékei.* In: *A Pécsi Egyházmegye története.* Szerk. FEDELES Tamás – SARBÁK Gábor – SÜMEGI József. Pécs, 2009. 665–669; A pécsi ferences kolostor hajója is ilyen lehetett.
- 5 A legtöbb esetben a meglévő épület magasítása és boltozása, a meglévő falak felhasználásával történt. A belső támpilléreket a falsík elé építették. A két szerkezet gyakran egymástól függetlenül, kötés nélkül, vagy csak a boltváll magasságában bekötve épült. Utólagosak a pillérek az épület körítőfalaihoz képest Désen, Pécsen, a Margitszigeten és Budán a domonkos kolostorban, a kolozsvári volt domonkos kolostorban, Nagybaromlakán, Nagysinken, Szászújfalun.
- 6 SZEKÉR György: *Demetrius lapicida. Egy pécsi kőfaragó mester az 1500 körüli időkből.* In: *Műemlékvédelmi szemle.* 1992. 2. 15–24.
- 7 LUX Géza: *Újabb ásatások a Margitszigeten.* In: *Technika* 19, 1938. 212.
- 8 SZŐKE Balázs: *A szeged-alsóvárosi ferences templom hajóboltozata.* In: *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára 2.* Szerk. ÖZE Sándor és MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert. PPKE BTK – METEM, Piliscsaba – Budapest, 2005. 875–890; SZŐKE 2009. 449–451.
- 9 Székesfehérvárra lásd: PAPP Szilárd: *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480–1515.* Balassi, 2005. 26–27. A 121. jegyzetben TÓTH Sándor megjelenés előtt álló tanulmányára hivatkozva említi a lehetőséget. A korábbi elméletekre lásd: PAPP 2005. 117. és 120. jegyzet.
- 10 CABELLO, Juan: *A tari Szent Mihály-templom kutatása.* In: *Művészettörténeti Füzetek* 22. 1993. 43–44. – Jakabfalvára: K.Ö.H. Tervtár. – Bakabányára: SZŐKE 2009. 452.
- 11 FABINI, Hermann: *Atlas der siebenbürgischen-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen.* Hermannstadt, 2002. 22–23 és 820–822. Völcön és Szászegerbegyen (1502) a pillérek falazott szerkezetűek, nem kváderekből épültek, ennek ellenére féloszloppal bővítettek. Valószínűleg mindkettő gótikus építmény. Völcön a láthatóan későbbi, 1888-ból származó boltozat kapcsolódásánál ez jól látszik a fejezetek kialakításánál. Szászegerbegyen a boltsüvegek is eredetiek lehetnek, levert bordavázal.
- 12 A fejezetek és boltozatok kapcsolódásában a boltozat jellemzői elsődlegesek. Nagy magasságkülönbséggel kapcsolódó bordáknál túlnyomórészt nincs fejezet. A közel egy magasságban, a pillérben elenyésző profilú bordáknál, indokolt a pillérfejezet – mint például Bakabányán – de ilyen boltozatoknál is elmaradhat, mint Nagybaromlaka hajóboltozatánál.
- 13 A Nagysinki fejezetek formailag lehetnek gótikusak, de kutatás nélkül nem megállapítható, hogy eredetiek vagy későbbi kiegészítésként kerültek-e a helyükre.
- 14 FABINI 2002. 243–249.
- 15 FABINI 2002. 516–519; SZŐKE 2009. 458–459; HALAVÁTS Gyula: *A vurpódi, veremarti, szászújfalvi és szenterzsébeti templom.* In: *Archeológiai értesítő.* 1912./XXXII/. 19–28. A templom közölt alaprajza, tévesen jelöli a hálóboltozat alaprajzi vetületét. A tévedés még feltehetően Halaváts Gyula archeológiai értesítőben publikált rajzára vezethető vissza. A rajzon látható boltozati rendszer a Feketealmi templom szentélyben valóban felépült, de Szászújfalun a nagysinkivel megegyező boltozati rendszer épült, mint az Fabininál a szövegben helyesen olvasható.
- 16 FABINI 2002. 822–826.

- 17 FABINI 2002. Szászegerbegy 22–23. Bázna 31–34. Nagykemező 239–241. Nagysink 243–249. Nagyselyk 451–455. Szászújfalú 516–519. Völcs 820–822. Nagybaromlaka 822–826. A felsorolásban a bizonyosan középkori eredetű behúzott támpilléres terek szerepelnek, attól függetlenül, hogy eredeti boltozatuk létezik e még. Az alsóbajomi templom pilléireiről is feltételezhető, hogy középkoriak.
- 18 A boltszakasz, a boltozat két egymást követő boltváll közötti része, amely szakaszonként azonos alaprajzi vetületet mutat.
- 19 Az áttekinthetőség kedvéért, a boltozat elemeinek helyzetét, a rombuszmezők hosszátlójának irányával jellemzem.
- 20 Nyírbátorra: ENTZ Géza–SZALONTAI Barnabás: *Nyírbátor*. Budapest, 1959. 29–32; PAPP 2005. 67–76. és 194–201; SIMON Zoltán: *A Nyírbátori református templom. Kutatási dokumentáció*. 2008. ÁMRK. Itt szeretném megköszönni Simon Zoltánnak, hogy a kutatási dokumentációt rendelkezésemre bocsátotta. SZŐKE 2009. 456–457.
- 21 Ezeknél a boltozatoknál a jellegzetes, de szerkezeti szempontból elhanyagolható jelentőségű fecskéfarkas boltvállak mellett, a háromszögű, záradék-közeli mezőket határoló bordáknál megfigyelhető, két azonos magasságon elhelyezkedő csomópontot összekötő vízszintes borda. Ez az elem, amelyre feltétlenül szükség van ahhoz, hogy a bordaváz működőképes legyen. Ez a szerkezeti elem, a szegedi és bakabányai hajóboltozatoknál, valamint a Jakabfalvi szentélyboltozatnál a boltozati rendszer meghatározó elemévé válik.
- 22 A térbeli kiemelés: Az alaprajzi vetület, és a szerkesztési ív eredőjének létrehozása. Ez határozza meg a boltozat térbeli formáját.
- 23 A boltozatok szerkesztésének menete: 1. A boltozat görbületi sugarának meghatározása. Az állandó nagyságú ív, amellyel a boltozat bordavázának minden elemét szerkesztik. Általában a „leghosszabb út” elvén meghatározva az ív sugarát. Leghosszabb út elve: a boltmező (bármely) záradéki csomópontjából, a hozzá legközelebb lévő boltvállba tartó, a csomópontokon keresztülmenő vonalak, alaprajzi vetületben mért együttes hossza. Más esetben a görbületi sugár lehet a boltszakasz átló fele. (Ebben az esetben mindig toldott szerkesztést kell alkalmazni.) 2. a csomópontok térbeli helyzetének (magasságának) meghatározása az egymás után mért szakaszokra helyezett függőleges vetítővonalak, és a körív metszéspontja által adott magassági pontok által. Ezek sorrendben: 1 a záradék, az utolsó, jelen esetben 5 a boltváll. 3. Az adott körszegmensek beforgatása az alaprajzi vetület szerint. A boltozatok szerkesztése mindig a záradékból indul, és az esteleges különbségek a boltvállban jelentkeznek. (Csak a Közép-Európai boltozatok esetében.)
- 24 CLASEN, Carl Heinz: *Deutsche Gewölbe der Spätgotik*. Berlin, 1958. 71–88. Pl. Freiburg am Breisgau-i Münster szentélyboltozata.
- 25 FABINI 2002. Nagybaromlaka 824. Nagysink 247. Miklóstelke 396. Berethalom 67.
- 26 Kolozsvár: PAPP 2005. 48–49. és BUZÁS Gergely: *A kései Mátyás kor királyi építkezései és a későgotikus építészeti stílusáramlatai Magyarországon*. In: *Középkori egyházi építészet Erdélyben I.* Szerk. Kiss Imola–Szőcs Péter. Szatmárnémeti, 1999. 135–162. Konkrét időpont megadása nélkül, a XVI. század első évtizedének végére keltezhető az építkezés befejezése.
- 27 ENTZ Géza: *A dési református templom*. Kolozsvár, 1942; ENTZ Géza: *A kolozsvári Farkas utcai templom*. Kolozsvár, 1948; ENTZ – SZALONTAI 1959. 29–32; PAPP 2005. 126–133.
- 28 HEREPEI János: *A kolozsvári farkas utcai templom*. Kolozsvár, 2002. A kolozsvári volt ferences templom, jelenlegi Farkas utcai templom boltozatának megújításához, 1642–43-ban szinte az összes építőmestert Kolozsvárra rendelték Erdélyből, a kivitelezési munkákhoz. A boltozatok süveginek falazásához mindig nagyobb számú képzett, de nem feltétlenül kőfaragó ismeretekkel rendelkező szakemberre volt szükség. A XVII. század közepi analógia a XVI. század elejének munkaszervezetére is fontos támpontokat nyújt. (Eltérés hogy, a XVI. század elején még vállalkozóként, megbízással, a XVII. század közepén már fejedelmi parancsra kényszerből vettek részt az építőmesterek a munkálatokban.)

Räume mit eingezogenen Strebpfeilern und Netzrippengewölben in der siebenbürgischen Gotik: Wurmloch, Großschenk, Neudorf bei Hermannstadt

Die Bauarchitektur jener drei siebenbürgisch-sächsischen Kirchen, die mit nach innen gezogenen Strebpfeilern gebaut worden waren (Nagybaromlaka /Baromlaka, Valea Viilor, Vorumloc, Wurmloch, Wurmbach/; Nagysink /Cincu, Cincul Mare, Großschenk/; Szászújfalú /Nou, Neudorf, Hermannstadt/) zeigt nähere Verwandtschaft zueinander. Die Suche nach architektonischen und geschichtlichen Zusammenhängen zwischen diesen Kirchen ist wohl gerechtfertigt. Die Übereinstimmung von deren Gewölben mit jenem der ehemaligen St. Georgskirche in Nyírbátor, ermöglicht weitere Feststellungen. Die Annahme kunstgeschichtlicher Beziehungen zwischen der ehemaligen St. Georgskirche in Nyírbátor und der Franziskanerkirche in Klausenburg (Kolozsvár / Cluj-Napoca) ist auch heutzutage akzeptiert, obwohl sie von älterem Ursprung ist. Die in der Studie behandelten Übereinstimmungen zwischen den drei siebenbürgisch-sächsischen Kirchen und der ehemaligen St. Georgskirche in Nyírbátor beweisen, dass die in Rede stehenden Kirchen um 1520, wahrscheinlich nach dem Muster der Franziskanerkirche von Klausenburg (Kolozsvár / Cluj-Napoca) neugebaut wurden. Dieses beweist die gleiche Proportion des Kirchenschiffes mit ihren inneren Wandpfeilern. Wegen dem Fehlen der Rippenknotenpunkte ist diese Annahme natürlich nicht eindeutig bewiesen, weshalb die eventuell gefundenen Rippen für die Wissenschaft von Fortschritt wären.

Hölgy a képen. Fra Filippo Lippi *Kettős portréja* és a firenzei Scolari család

Az itáliai reneszánsz portréfestészet egyik mérföldkövének számít a fra Filippo Lippinek tulajdonított *Kettős portré*, amelyet napjainkban a Metropolitan Museum őriz New Yorkban.¹ A Fra Filippo Lippi munkásságát kutató Megan Holmes szerint ez a kép az egyik legkorábbi fennmaradt firenzei portré.² Ezen túlmenően – ahogy azt egy másik jelentős művészettörténész szakember, Jeffrey Ruda hangsúlyozta – a képet nemcsak az első itáliai kettős portréként tarthatjuk számon, hanem az első olyan portréként is, amelynek háttérében épített vagy természeti kép jelenik meg.³

A *Kettős portré* kutatásában a napjainkig fenntartható legfontosabb megállapításokat Joseph Breck 1913-as tanulmányában olvashatjuk. Ebben a szerző nemcsak elsőként attribuíta az alkotást a firenzei fra Filippo Lippi festőnek, hanem a képen szereplő heraldikai jelvényt is azonosította a firenzei Scolari család címerével.⁴ A 19. századi genealógus, Luigi Passerini által összeállított Scolari–Buondelmonte családfát alapul véve Breck feltételezte, hogy a *Kettős portrén* szereplő alakok Lorenzo di Rinieri Scolarival és feleségével, Agnola di Bernardo Sapitivel azonosíthatók.⁵ Ezt azzal támasztotta alá, hogy a portré technikai jellemzői és a női alak ruházata az 1430–40-es évekre datálja az alkotást. A portré a kutató feltételezése szerint a rajta ábrázolt házaspár esküvőjére készült. Passerini szerint ebből a korszakból csupán egyetlen házasság ismert a Scolari családban, amely Lorenzo di Rinieri Scolari és Agnola di Bernardo Sapiti között kötöttetett 1436-ben. Ez alapján a művészettörténeti kutatás egészen napjainkig az ő nevükhöz köti a *Kettős portrén* megjelenő női és férfi alakokat. Breck ugyanakkor arra is kitért röviden tanulmányában, hogy feltevése erősen spekulatív jellegű és mindaddig nem tekinthető elfogadhatónak, amíg a történeti kutatás nem tisztázza a Scolari családnak a korszakra vonatkozatható történetét.

A Scolariak firenzei történetének kutatása Passerini óta nem került a kutatók érdeklődésének homlokterébe. Ennek okán a jelen tanulmányban a család történetét felvázolva arra teszek kísérletet, hogy alternatívákat kínáljak Breck hipotézisére vonatkozóan, és javaslatokat tegyek a kutatás lehetséges új irányaira. Éppen a téma újszerűsége és a terjedelmi korlátok miatt nem vállalkozom a kép komplex művészettörténeti-történeti elemzésére, csupán a firenzei levéltári forrásokra támaszkodva szeretnék reflektálni a stíluskritikai megfigyelések eddigi megállapításaira.

Joseph Breck 1913-as tanulmányától kezdve a kutatók egybehangzó véleménye, hogy a *Kettős portré* fra Filippo Lippi korai alkotói korszakához köthető. Az időhatárt a művészettörténészek – kisebb különbségektől eltekintve – 1435 és 1445 között vonták meg, amelyet a továbbiakban a kiinduló tézisnek tekintek, és ebben az intervallumban próbálom meg elhelyezni a rajta szereplő alakokat is.⁶

A *Kettős portré* dátum és szignó nélküli alkotás, elhelyezése a mester oeuvre-jében csupán stíluskritikai megfigyelések alapján volt eddig lehetséges. Ezt nagyban megnehezíti az a tény is, hogy 1437 előtt nem marad fenn fra Filippo Lippitől egyetlen olyan festmény sem, amelynek pontos datálása ismert lenne. Ruda szerint a mester legkorábbi munkáin alig használta a rövidülést, a chiaroscurót és egyáltalán az alakok és a háttér nem alkottak szerves egységet.⁷ Ennek alapján

a kép valamikor az 1437-es korszakhatár előtt – vagy egyes művészettörténészek szerint – után helyezhető el, annak függvényében, hogy ki milyen technikai színvonalra értékeli az alkotást a mester más, erre az időszakra datálható műveivel összehasonlítva. Az kétségtelen, hogy egyes elemek, így a rövidülések, vagy a ruházat részletes kidolgozása, valamint a tájkép, mint háttér megjelenik a képen. Ugyanakkor a két alak arcvonásainak kidolgozatlansága, s az elnagyolt enteriőr azt sugallja, hogy a mester kivitelezésében a térbeliség helyett szerepet kapott a kétdimenziós ábrázolás, ahol az alakok és a körülöttük kialakított épített környezet nem alkotnak szerves egységet.

A Scolari család és a *Kettős portré* kapcsolatára az egyetlen támpontot a férfi alak keze alatt, a kép bal oldalán elhelyezett címer adhat. A címerpajzs három balharánt fekete és négy balharánt arany színű vágással van ellátva, amelyet sajnos egy ezidáig olvashatatlan feliratos mező szegélyez.⁸ A korszakból több emlék is ismeretes, amelyeken a Scolari család címere megjelenik. A család leghíresebb tagjának, Ozorai Pipónak (Filippo di Stefano Scolari) a címere színes ábrázolásban Ulrich Richentalnak a konstanzi zsinatról készített krónikájában maradt fenn, amely négy balharánt fekete és négy balharánt sárga színű, egyszerű címerpajzsból állt. Ennek monokróm változata, faragott formában – a minden bizonyonyal Andrea di Filippo Scolari váradi püspök, Ozorai Pipó unokatestvére által alapított – Vicchiomaggióban található Szűz Mária parókiális templom homlokzatán látható. Ugyanez a címer megjelenik Andrea Scolari nagyváradi sírlapján is. A családi címer bővített változata pedig a firenzei Borgo degli Albizzin található Scolari-palota homlokzatát díszíti, amely eredetileg Matteo di Stefano Scolari és testvére, Ozorai Pipó közös tulajdona lehetett. Itt az előbbieken leírt címerpajzsot kiegészíti a Sárkányos rend címerállata, valamint a nemesi eredetre utaló sisak. A monokróm változatok annyiban térnek el a Richental-krónika ábrázolásaitól, hogy a címer három a négy arányban osztott, míg a krónika esetében négy fekete és négy sárga mező váltja egymást. Annak ellenére, hogy a Scolari család korábban kék és ezüst színekből álló címet használt – ahogy erre Breck is rámutatott – a színes korabeli ábrázolás azt támasztja alá, hogy a címer a Scolari családdal azonosítható, amennyiben a Firenzei Köztársaság területén kell keresnünk a megrendelő személyét.

Ezt a hipotézist erősíti meg az a kevés információ is, amely fra Filippo Lippi életével kapcsolatban a rendelkezésünkre áll a korszakra vonatkozóan. Ezek szerint 1431-ben dokumentálták a mestert először a firenzei Santa Maria del Carmine karmelita kolostor szerzetesei között, mint festőt. 1432 és 1434 közötti időszakból nem ismerünk forrást rá vonatkozóan, 1434-ben pedig bizonyosan Padovában tartózkodott, ahol egy megrendelést teljesített. 1437-ben már újra Firenzében találjuk, ahol a Santo Spirito templomban dolgozott, s a városban is tartózkodott rendszeresen az utána következő években.⁹ Habár nem tudhatjuk teljes bizonyossággal, hogy a kép megrendelője valóban egy firenzei család tagja lett volna, mégis a néhány életrajzi részlet alapján feltételezhetjük, hogy világi megrendelést ebben az időszokban egyedül Firenzében kaphatott. Talán éppen egy másik firenzei mester révén

ismerkedhetett meg a Scolari családdal. 1427 után ugyanis Tommaso di Cristofano di Fino, ismertebb nevén Masolino minden bizonnyal visszatért Firenzébe a Magyar Királyságból, ahol Ozorai Pipónak dolgozott. Ekkor folytathatta a munkát a Santa Maria del Carmine Brancacci kápolnáján, amelyet az utazása előtt kezdetett el.¹⁰ Az ifjú fra Filippo ha nem is tisztelhet mesterének Masolinót, vagy Masacciót, mégis bizonyosak lehetünk abban, hogy a huszoneves festő találkozott a Scolari korábbi patronáltjával. Így nem lehetetlen azt sem feltételeznünk, hogy éppen a Masolino-féle csatornák segítségével jutott megrendelőkhöz fra Filippo Lippi az 1430-as években, ha nem is magától Ozorai Pipótól – aki már 1426-ban elhalálozott testvérehez és Andrea Scolarihoz hasonlóan – hanem az unokaöccseitől és egyben általános örököseitől.¹¹

Az 1435–45 közötti időszakból több Scolari családtag neve is ismeretes az elsődleges forrásokból, akik ebben az időszakban köthettek házasságot.¹² A család két ága, amelynek tagjai bizonyosan Firenzében éltek ekkor, magába foglalták Stefano di Francesco és testvére, Lorenzo utódait. Ez előbbihez tartozott Ozorai Pipó és testvére, Matteo di Stefano, míg az utóbbihoz pedig Andrea váradi püspök és Riniero nevű testvére fiai, akik egyben az általános örökösök is lettek Ozorai Pipó, Matteo és Andrea 1426-os halálát követően.

Ozorai Pipónak nem voltak utódai, akik túléltek volna őt. Ezzel szemben Matteo három lányt hagyott hátra: a legidősebb Caterina volt, középső Francesca és a legfiatalabb pedig Mattea nevezetű. A másik ágon csupán Andrea Scolari testvére, Rinierónak voltak gyermekei: négy fiú, Filippo, Lorenzo, Giambonino és Donato, valamint egy leány, Francesca.

Matteo leányai közül Caterina már 1419-ben férjhez ment egy másik firenzei polgárhoz, Francesco di Vieri Guadagniohoz.¹³ Fiatalabb testvérei közül Mattea 1427-ben csupán 3 éves volt, aki egy 1429-es irat tanúsága szerint már korábban elhalálozott.¹⁴ A középső testvér, Francesca vagy Checca ezzel szemben alig volt idősebb két évvel húgánál, így az 1435–45 időszakban 13–23 éves körül kerülhetett.¹⁵ 1446-ban megbízható források Bonaccorso di Luca Pitti firenzei polgár feleségének mondják, de a házasságra már valamikor 1444 körül sor kerülhetett.¹⁶ Ezt megelőzően Francescát korábban már többször is eljegyezték, először 1426-ban az egyik legjelentősebb korabeli firenzei politikus, Rinaldo di Maso degli Albizzi Giovanni nevű fiával. A házasságból azonban semmi sem lett, köszönhetően a családfők korai halálának és valószínűleg annak is, hogy 1434-ben az Albizzi nemzetség számos tagját száműzte a városból a frissen hatalomra került Cosimo de' Medici. Francesca későbbi jegyesei éppen ezért már a Medici frakciót erősítő családok tagjai közül kerültek ki, akikkel nagybátyjai, s egyben gyámjai, a fentebb már említett Rinieri di Lorenzo fiai jó kapcsolatot tartottak fenn. Így valószínű, hogy Francesca első tényleges házasságkötésére 1439-ben, vagy akörül került sor, Tommaso di Neri di Gino Capponival, aki pár éven belül elhalálozott. Ennek eredményeként a nőágon két házasságkötéssel is számolhatunk a kérdéses időszakban.

A Magyar Királyságban politikai befolyást szerző Scolari után Riniero di Lorenzo fiai, Filippo, Giambonino, Lorenzo és Donato örökölték. 1427-ben a fivérek mindannyian Trevisóban éltek. Filippo 42, Giambonino 32, Lorenzo 29 és Donato 18 éves volt ekkor.¹⁷ Két évvel később, 1429-ben Filippo már Firenzében tartózkodott és az általa benyújtott adóbevallásban megemlítette, hogy fivérei még mindig Trevisóban laknak.¹⁸ Közülük Giambonino már 1427-ben is házas volt, s mint ahogy egyik levelében írja, egy Ermellina nevű nőt vett

feleségül, akinek származása ismeretlen.¹⁹ Giambonino családjával együtt végérvényesen Trevisóban telepedett le. Fia, Giandonato is már elhalálozott 1458 előtt, házasságkötésére a gyermekei életkorát alapul véve a legkésőbb valamikor 1448 körül kerülhetett sor.²⁰ A legfiatalabb fivért, Donátót 1427 után nem említik a firenzei források, elképzelhető, hogy végérvényesen Trevisóban maradt, de az még valószínűbb, hogy fiatalon elhalálozott, hiszen sem vagyonmegosztási kérdésben, sem más, a család egészét érintő kérdésekben nem találkozunk a nevével.

Lorenzo Scolarival kapcsolatban már sokkal több forrás ismert. Ő testvéreivel együtt számos esetben megfordult a Magyar Királyságban még nagybátyjai életében és 1426 után is.²¹ Minden bizonnyal ő lehetett hármójuk közül az, aki a leghosszabb időt töltötte a Királyságban, de időről időre hazatért Firenzébe, például azért, hogy kiskorú leányai számára a hozománybankban letétet helyezzen el.²² Házasságkötésére vonatkozóan pontos levéltári források nem állnak rendelkezésre. Annyi bizonyosan állítható, hogy Agnola di Bernardo Sapitivel 1444-et megelőzően köthettek házasságot – Luigi Passerini szerint 1436-ban – amikor az említett Agnola 23 éves volt.²³ Házasságkötése után pár évvel, 1448-ban íródott az a levele, amelyben elpanaszolja, hogy korábban az ügyeket Firenzében Filippo intézte, mivel ő nem tartózkodott a városban, de most visszatelepült, feltehetően azért, mert bátyja már nem volt az élők sorában.²⁴

Sok más közvetett és közvetlen adat is arra enged következtetni, hogy a fivérek közül Filippo volt az, aki Firenzében tartotta az állandó lakhelyét. Így az 1429-ből megőrződött levelezés tanúsága szerint a család üzleti ügyeit Giambonino Trevisóban, Lorenzo a Magyar Királyságban, Filippo pedig Firenzében intézte. Egyik levelében Giambonino arra kérte fivérét, hogy fontolja meg jól, milyen feleséget választ, hiszen hallotta, hogy egész Firenze azon van, hogy a városból vegyen magának feleséget. Testvére továbbá azt tanácsolja neki, ha békében akar élni, akkor költözzön ő is Trevisóba.²⁵ Ezt a tanácsot azonban nem fogadta meg Filippo, s valamikor 1429 és 1431 között feleségül vette a firenzei Margherita di Luigi Aldobrandinit. A házasságból gyermek nem született, vagy legalábbis nem élte túl szüleit, hiszen Filippo után testvére, Lorenzo örökölt.²⁶ Filippónak nem ez volt ugyanakkor az első házassága, hanem Luigi Passerini és Pierantonio dell'Ancisa kutatásai szerint 1426-ban nősült meg először, de első felesége Margherita di Giovanni Davizi már 1427 előtt elhalálozott.²⁷

Mindezen történeti megfontolások alapján öt lehet azoknak a házasságkötéseknek a száma a Scolari családon belül, amelyeket a kérdéses időszakban, 1430/35 és 1445 között helyezhetünk el. Egyrészt Francesca, Matteo Scolari leányának két házassága, először 1439-ben Tommaso di Neri Capponival, majd 1444 előtt Bonaccorso di Luca Pittivel. Francesca távoli unokatestvére, Giandonato, Giambonino di Rinieri fia szintén valamikor 1448 előtt köthetett házasságot, felesége kiléte azonban ezidáig ismeretlen. Nagybátyja, Lorenzo di Rinieri, Luigi Passerini feltételezése szerint 1436-ban vette feleségül Agnola di Bernardo Sapitit.²⁸ Testvére, Filippo di Rinieri valamikor 1429 és 1431 között házasodott meg másodsorú, felesége Margherita di Luigi Aldobrandini volt. Ők tehát mindannyian ebben az időszakban kötöttek házasságot egy ismert firenzei család tagjával.

Az eddig rendelkezésre álló családtörténeti adatok szükségessége miatt az ikonográfiai részletek újabb bevonása szükséges annak tisztázására, hogy kik jelenhetnek meg a képen. A *Kettős portré* kutatói közül többen megjegyezték, hogy a fest-

ményen szereplő férfi és női alak között megfigyelhető fizikális távolság minden bizonnyal szimbolikus jelentést hordoz, mint ahogy szimbolikus jelentést hordozhat az a tény is, hogy a két alak között jelentős méretbeli különbségek figyelhetők meg a nő javára.²⁹ Ezt legtöbbször azzal kívánták magyarázni, hogy a feleség minden bizonnyal elhalálozott már a kép készítésének idején.³⁰ A felsorolt házasságkötésekkel kapcsolatban ez a feltevés csupán csak Giandonato di Giambonino és Filippo di Rinieri Scolari feleségével szemben vetődhet fel, a többi esetben a feleségek jóval túléltek az 1435–1445 közötti időszakot. A Filippo Scolari feleségére vonatkozó hipotézist erősítheti meg az a megfigyelés is, hogy a női alak kéztartásából arra lehet következtetni, hogy a képen állapotosan ábrázolták. Ugyanakkor tudjuk, hogy Filippo házassága gyermektelen maradt, s így magyarázhatjuk a képet egyfajta kommemoratív ábrázolásnak is, amely elhunyt várandós feleségét volt hivatott megörökíteni.³¹

Ezzel szemben Sixten Ringbom a térbeli távolságot a korabeli kódexművészetben megfigyelhető ábrázolásokkal való rokonsággal magyarázta, amelyek esetében az „auktoriter” figura, tehát jelen esetben a férj egy ablakon keresztül kapcsolódik felesége portréjához, ezzel is jelezve felsőbbbbségét, mint ahogy a jobb keze gesztusa is szerinte erre enged következtetni.³² Ugyanakkor annak az esélyét senki sem vetette fel a kutatók közül, hogy a portré esetleg a női alak számára készült volna, aki társadalmi rangjában megelőzte férjét.³³ Az egyetlen család, amely a korabeli firenzei polgárok közül kiemelkedett társadalmi státuszát tekintve az Ozorai Pipó és közvetlen rokonsága volt, hiszen ő a többi firenzeivel szemben nem egyszerűen a város polgára volt, hanem az egyik legjelentősebb európai uralkodó bárója is egy személyben. Ennek eredményeként testvérének leánya, aki maga is a királyi udvar szolgálatában állt hosszú ideig joggal nevezhető rangban kiemelkedőnek a többi firenzei polgár leányai mellett. Francesca különleges társadalmi státusza magyarázatja a képen szereplő férfi és női alak közötti térbeli távolságot és méretbeli különbségeket. Ezt alátámaszthatja az is, hogy a női alak ruházata, ékszerei messze felülmúlták azt a gazdagságot, amellyel egy módosabb firenzei polgár öltöztette leányait.³⁴ Ez nem csak a vagyoni helyzettel hozható összefüggésbe, hanem azzal is, hogy a városi rendeletek szigorúan tiltották a túlzottan hivalkodó öltözetet és meghatározták egyes társadalmi csoportokra és egyes hivatalviselők társadalmi helyzetére lebontva, hogy ki milyen ruhát hordhat egyes alkalmakkor. Ez a fényűző viselet, amely magába foglalt egyrészt nehéz selyem- és bársonyszöveteket, arany gyűrűket briliáns kövekkel, valamint több sornyi igazgyöngyöt és drágakő kítűzőket, bizonyosan nem tartozott hozzá még a legmódosabb polgárok öltöztetéséhez sem. Ennek ellenére a címer elhelyezkedése a képen egyértelműen arra enged következtetni, hogy a férfialak tartozott a Scolari családhoz és nem a nő.

Különösen fontos is megjegyezni a hozomány kérdését, amely szerepet játszhat annak tisztázásában, hogy esetlegesen mely család engedhetett meg ilyenfajta fényűzést leánya számára. Mint fentebb utaltam rá, mind Lorenzo, mind pedig Filippo feleségének családnéve ismert, egyedül Giandonato feleségéről nincsenek információink. A Sapiti és az Aldobrandini család a Mediciek hatalomra jutását megelőző időszakban – tehát 1434 előtt – nem tartozott sem a vagyonosabb, sem pedig a politikailag befolyásos családok közé. Nem valószínű, hogy a korban átlagosnak számító 500–1000 aranyforint körüli összeget meghaladta volna leányaik hozománya, amelyből aligha telt volna a fentebb említett ékszerekre. Lorenzo és Filippo

Scolari társadalmi és vagyoni helyzete 1426 után bizonyosan nem volt mérhető nagybátyjaikéhoz, részben azért mert a Magyar Királyságban nem szereztek maguknak semmilyen jelentős politikai befolyást, részben pedig azért, mert nem rendelkeztek jelentős ingatlan vagyonnal sem Firenzében, sem pedig máshol, amely a polgári jómódon túl jelentősebb fényűzést jelentett volna a számukra. Ennek ellenére kereskedelmi összeköttetések és vagyoni helyzetük továbbra is lehetővé tette számukra, hogy feleségeiket drága jegyajándékokkal lássák el, amelyekből nem hiányozhattak a nemesfémekkel díszített szövetek, nemesfém ékszerek és igazgyöngyök.³⁵

A művészettörténészek közül Megan Holmes kihangsúlyozta, hogy portén szereplő alakok elnagyolt arcvonásaival szemben a mögöttes háttér aprólékos kidolgozást kapott. Ez véleményem szerint azzal magyarázható, hogy a női alak értelmezéséhez a kulcsot azokban a részletekben kell keresnünk, amelyekre a mester a legnagyobb gondot fordította. Így feltételezhetően ide sorolható az ékszerek gazdag repertoárja, amelyek valóban a családi vagyon részét képezhették, valamint ide tartozik a háttérben megjelenő épületek sorozata is, amelyek minden valószínűség szerint nem szimbolikus jelentést hordoznak, mint ahogy Holmes a monostor esetében feltételezi, hanem valós minták alapján, a család legfontosabb birtokát hivatottak reprezentálni.³⁶ Ezek, mint ahogy többen feltételezték, lehettek a Scolari családhoz köthető épületek.³⁷

A korszakra vonatkozóan, tehát a három Scolari 1426-os halálát követően a család, azaz a két említett ág tulajdonában több nagyobb birtoktest is maradt. Logikus arra gondolnunk, hogy az ősi birtokok közül valamelyik kerülhetett a porté hátterére is. A három jelentősebb birtoktömb, amelyet a család birtokolt ebben az időszakban magában foglalta: Vicchiomaggiót, Tizzanót és Santo Stefano a Campit.³⁸ Vicchiomaggio a Greve folyó völgyében helyezkedik el. Eredetileg Andrea Scolari tulajdona volt, akinek 1426-os halálát követően pár évig faktora, Papo di Geppo da Monterinaldi élvezte a birtok javait, egy nagyobb méretű adósság fejében.³⁹ 1458-ban pedig már az egyik unokaöccs, Lorenzo di Rinieri Scolari birtokában volt.⁴⁰ Sajnos a köztes időszakról semmilyen információval nem szolgálnak sem a család tagjainak, sem a Monterinaldik bevallásai.⁴¹ A birtoktömb hat birtoktestből állt, összesen hét földterülettel, amely magában foglalt továbbá öt házat a birtokon dolgozók számára, egy palotát, valamint egy malmot is a Greve folyón.⁴²

Tizzano eredetileg Matteo Scolari tulajdonában volt az 1426-ot megelőző időszakban.⁴³ Két részből állt össze a birtok: Al torre és Al palagio nevezetűekből. Míg az előbbin csak egy gazdasági épület állt, addig a második helyen a gazdasági épület mellett egy palotát is találunk.⁴⁴ Santo Stefano a Campi eredeti birtokosa Matteo Scolari volt, majd 1426 után Tommaso Borghini és társasága tartotta a birtokot, minden bizonnyal egy nagyobb összegű tartozás fejében.⁴⁵ A négy földterülethez tartozott még egy urasági épület, egy gazdasági épület és egy galambház. 1431-ben a birtok már Matteo leánya, Francesca Scolari tulajdonában volt.

Az imént felsorolt birtokok közül Tizzanót elvesztette a család, valószínűleg Piera Infangati halálával, valamikor közvetlenül 1433 után. Santo Stefano di Campi legalább 1458-ig Francesca Scolari tulajdonában maradt. Ami pedig Vicchiomaggiót illeti, valójában ez az egyetlen olyan birtoktest, amelyet a Scolariak még a század közepe után is birtokoltak, s amelyen 1426 előtt nagyobb arányú építkezések is folyhattak.

A *Kettős portré* háttérét adó tájkép egy sík területet ábrázol, amelyet dombok szegélyeznek, lehetett ez egy síkság vagy egy

fennsík is. A dombok között minden bizonnyal folyó kanyarog, amely talán a kép jobb oldalán jelenik meg újra, bokrokkal szegélyezve. A platón két, egymást metsző utat láthatunk, az egyik a folyóval párhuzamosan, vertikális irányban halad, míg a másik ezt keresztezi egy ponton, horizontális irányban. Az előtérben, bal oldalon egy konvent, vagy vidéki parókia töredékes képe látható. Ez feltételezhető a főhomlokzaton megjelenő három félköríves ablaknyílásról, amelyek alatt egy lépcsőn megközelíthető bejárat és fölötte esőbeálló látható. A mögötte meghúzódó épülettől a korábban már említett, horizontálisan futó út választja el. Az út másik oldalán talán sövényrel szegélyezett kert látható. Ebben egy másik, szintén fallal övezett udvarral körülvett épület áll, oldalán támfalakkal megerősítve. Mindezek háttérében, mintegy lezárásként a távolban meghúzódó dombok és a két közelebbi épület között húzódik egy épületsor. Ebben felfedezhetünk egy egyszerű lakóházat, vagy gazdasági épületet, mellette egy valamivel alacsonyabb épület látszik, pártázatos fallal lezárva. Ezt egészíti ki a több szinten lakótorony és a távolban még mellette álló épület.

Vicchiomaggióban Andrea Scolari idején folyhattak nagyobb építkezések: egyrészt a Szűz Mária titulusú parókialis templom építése kapcsolható ide, másrészt ebben az időszakban már biztosan állt a főépület lakótornya, valamint a hozzá kapcsolódó téglány alaprajzú palota egyik szárnya. Ezt vette körül számos gazdasági épület, s egy malom, amelyet a Greve folyó mellett találunk.

Összevetve a birtokok leírását a *Kettős portré* ábrázolásával és a három terület mai arculatával, a legtöbb egyezést Vicchiomaggióval fedezhetjük fel. Egyrészt ez az a birtoktelt, amelyet a legtovább birtokoltak a Scolariak, és amely egyben a legnagyobb kiterjedésű és a legértékesebb volt: egy számadás szerint 5000 firenzei aranyforintra rúgott az értéke, másrészt Andrea Scolari részéről megkülönböztetett figyelmet élvezett azzal, hogy ide monostort kívánt emeltetni.

Mint ahogy utaltam rá fentebb, az ingatlanvagyon, öltözet és ékszerek mind a családi vagyon reprezentálói lehetnek a képen. A szintén fra Filippo Lippi korai alkotói korszakához köthető, Berlinben őrzött *Női portré* és a *Kettős portrén* szereplő női alak összekapcsolására először szintén Joseph Breck vállalkozott.⁴⁶ Ha a két női alak ábrázolását összevetjük, akkor kitűnik a new yorki portré ékszereinek gazdagsága. Így az *alla parigiana* típusú fejdisz mellett figyelmet érdemel a szintén hangsúlyos szerepet kapó brosz a női alak mellén, amely részletgazdag kidolgozásából arra következtethetünk, hogy valós minta után készülhetett.

1425-ban egy inventáriumot állítottak össze Matteo Scolari egyik végrendeletéhez csatolva, amely felsorolja a Scolari-palotában található ezüstdíszeket. Ezek között a szerző említést tett két ékszerről, az egyiket Matteo, amíg a másikat felesége, Piera di Catellino Infangati használta. A női ékszerről csak annyit tudósít a forrás, hogy három sárgás fényű rubinból és három gyöngyből állt, és értéke háromszáz firenzei aranyforint volt.⁴⁷ Az ékszerről tudjuk, hogy Matteo Scolari halála után az özvegy tulajdonában maradt a többi ezüsttel együtt. Nincsenek biztos információink arról, hogy ki örökölte Piera Infangati halála után a családi ékszereket, logikus lenne feltételezni, hogy mivel női ékszerről van szó, ezért azt hajadon leánya kaphatta. Ugyanakkor a Scolari palota és teljes berendezése az unokaöccsök, így elsősorban Filippo birtokába és használatába került, így minden bizonnyal a nemesfém berendezési- és értéktárgyak is az épülettel együtt cseréltek gazdát.⁴⁸

Közvetlen információk hiányában nem adható egyértelmű válasz arra a kérdésre, hogy kik szerepelnek a *Kettős portrén*. Az itt megfogalmazott történeti és ikonográfiai problémák figyelembevételével mégis arra következtethetünk, hogy az öt figyelembe vehető Scolari-házaspár közül Filippo di Rinieri Scolari és második feleségét, Margherita di Luigi Aldobrandinit örökíti meg a portré. Ez alátámasztható egyrészt azzal, hogy a címer elhelyezése szerint a férfi alakja tartozhat egyértelműen a Scolari családhoz, ezzel kizárva Francesca di Matteo Scolari a vizsgálatból. Mivel idealizált portrékról van szó, amelyen sokkal fontosabb szerepet kapnak a részletek, mint maguk az alakok, azért a fiatal férfit nem túlzás azonosítani az akkor negyvenes éveiben járó Filippo Scolari-val, akinek felesége ekkor még csak húszas évei legelején lehetett. Második felesége, Margherita Aldobrandini ráadásul egyedüli gyermek volt, s mint ilyen juthatott elég pénz és figyelem az ő személyére saját családján belül is. Agnola Sapiti ezzel szemben sem kellően módos családból nem származott, ráadásul bővelkedett mind női, mind pedig férfi testvérekben. Ezt továbbá megerősíti az a tény is, hogy Margherita és Filippo házassága gyermektelen maradt, s a feleség ifjú kora ellenére már korábban elhalálozott férjénél. Ezt a hipotézist alátámasztja az is, hogy Filippo volt a legidősebb a testvérei között, így módon ő kezelte a firenzei családi vagyont. Így az ő felesége viselhette Piera Infangati ékszerét is, és ő lehetett az a személy is, aki a Vicchiomaggióban található birtokot egészen haláláig kezelte, és javait élvezte. Ezek alapján a *Kettős portrét* valamikor 1431 utánra és 1446 előttre datálhatjuk, az utolsó dátum, amikor még Margherita Aldobrandini életben volt és a legkorábbi dátum, amikor Filippo di Rinieri Scolari pedig már halottnak mondják, és feleségét nem említik. Ez pedig megfelel a művészettörténészek stíluskritikai alapon felállított kronológiájának is.

Természetesen a kutatás nem zárulhat le itt. További támpontokat ikonográfiai szempontból egyrészt nyújthat a hölgy ruházata, amelynek aprólékosan kidolgozott mintázatában firenzei textilkészítő műhely alkotását sejthetünk.⁴⁹ Másrészt a felirat, amely a ruha ujján olvasható gyöngyből kirakva: *Lealtà*, amely sugallhat egy családi jelmondatot is, amelyre azonban a kutatóknak nem sikerült megfejtést találni, de utalhat egyszerűen csak a házastársi hűségre is.⁵⁰ Az ikonográfia mellett hangsúlyos szerepet kaphat további írott források bevonása a vizsgálatba a Firenzei Állami Levéltárból a Scolari és az Aldobrandini családra vonatkozóan, amely reményeim szerint megerősíti az itt felvázolt hipotézist.

Jegyzetek

- 1 A jelen tanulmány egy rövidebb, magyar nyelvű változata a Journal of the Metropolitan Museum of Art-ban publikálás alatt lévő cikkemnek. Hálás vagyok a kutatásban nyújtott számos hasznos tanácsáért Brenda Preyernek. Továbbá köszönet illeti az European University Institute, Department of History and Civilization-t a kutatás támogatásáért.
- 2 HOLMES, Megan: *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*. London, Yale University Press, 1999. 128.
- 3 RUDA, Jeffrey: *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue*. Hong Kong, Phaidon Press, 1993. 85., HOLMES, 1999. 134.
- 4 BRECK, Joseph: *A Double Portrait by Fra Filippo Lippi*. In: *Art in America*, 2. (1913) december 44–55.
- 5 PASSERINI, Luigi – LITTA, Pompeo: *Famiglie celebri di Italia. Buon del monte di Firenze*. II. kötet Special Collec-

- tion, Newberry Library, Chicago, Amerikai Egyesült Államok.
- 6 EDWARDS, Nancy: 188. *Portrait of a Woman and a Man at a Casement*. In: *Art and Love. Published in conjunction with the exhibition „Art and Love in Renaissance Italy” at The Metropolitan Museum of Art, New York, November 18. 2008–February 16*. Szerk. BAYER, Andrea. New York, 2009. 255–256.
 - 7 RUDA, 1993. 70–71.
 - 8 Nancy Edwards szerint a címer haránt vágásai sötétkékek és nem feketék, ahogy azt korábban a kutatók leírták, s ezért elveti a Scolari családdal való kapcsolatát. EDWARDS, 2009. 255. Ugyanakkor vitatható az is, hogy három vagy pedig négy sötét sáv szerepel-e a képen.
 - 9 RUDA, 1993. 515–516.
 - 10 JOANNIDES, Paul: *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*. London–New York, Phaidon Press, 1993. 35.
 - 11 1431-ben dokumentálták őt először mint festőt a Santa Maria del Carmine templom számadáskönyvében. HOLMES, 1999. 15.
 - 12 A Scolari család történetére vonatkozóan bővebben lásd: PRAJDA, Katalin: *Ozoraí Pipó: cittadino fiorentino-baro Regni Hungariae 1. Egy ismert életút kihagyott részletei*. In: *X. Rodosz konferencia-kötet* (megjelenés alatt)
 - 13 Archivio di Stato di Firenze (ASF) Catasto 80.53r., ASF Catasto 57. 881r.
 - 14 ASF Catasto 59. 876r.
 - 15 1427-ben 5 évesnek mondják a források. ASF Catasto 59. 876r.
 - 16 1458-ban 32 éves volt. ASF Catasto 793. 442r.
 - 17 ASF Catasto 20. 1113r., Catasto 66.248v.
 - 18 Érdekes megemlíteni, hogy itt Filippo 36 évesnek nevezi magát, míg két évvel korábban 42 évesnek mondják. ASF Catasto 296. 160v.
 - 19 ASF Corporazioni Religiose Soppressi (Corp. Rel. Sopp.) 78. 326. 364r.
 - 20 A legfiatalabb gyermeke 3 éves volt, tehát 1455. körül következhetett be a halála. ASF Catasto 793.704r.
 - 21 ASF Corp. Rel. Sopp. 78.326.350r., ASF Corp. Rel. Sopp. 78.326. 348r.
 - 22 ASF Monte Comune o delle Graticole (Monte) II. 1391. 86r. (Maddalena), ASF Monte II. 1391. 59v. (Maria), ASF Monte II. 1391. 74v. (Antonia)
 - 23 ASF 785.380v., ASF Catasto 17. 286r.
 - 24 ASF Mediceo avanti il Principato 16. 35r.
 - 25 ASF Corp. Rel. Sopp. 78. 326.354v.
 - 26 ASF Catasto 785. 1183v.
 - 27 Erre vonatkozóan a genealógusok kutatásai egymásnak ellent mondanak: Passerini szerint 1426-ban Margherita Aldobrandinit vette feleségül Filippo. Fondo Passerini 156. 15.tábla, Biblioteca Nazionale Centrale (BNCF), Firenze, Olaszország. Ezzel szemben Pierantonio dell'Ancisa szerint 1426-ban Margherita di Giovanni Davizi lett Filippo felesége. ASF Manoscritti 519. IV. 1v. Ugyanakkor az elsődleges források az 1430-as években egyértelműen Margherita Aldobrandinire engednek következtetni, mint Filippo Scolari felesége.
 - 28 A gyermekei születési adataiból következtetve a házasságkötésre 1441. előtt kerülhetett sor. ASF Monte II. 3374. 136v.
 - 29 FAHY, Everett: *Florentine Paintings in the Metropolitan Museum. An Exhibition and a Catalogue*. In: *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 29 (1971) June 434.
 - 30 HATFIELD, Rab: *Five Early Renaissance Portraits* In: *The Art Bulletin*, 1965. 315–34., POPE-HENNESSY, John: *The Portrait in the Renaissance*. London, Phaidon, 1966. Ruda szerint a fizikális távolság a két alak között sokkal inkább valószínűsíti azt, hogy a portré a hölgy halála után készült, mintegy megemlékezéséért, nem pedig az esküvőre. RUDA, 1993. 385.
 - 31 A várandós anya képét felvetette Everett Fahy is. FAHY, Everett: *The marriage Portrait in the Renaissance or Some Women Named Ginevra*. In: *Art and Love*, 2009. 18.
 - 32 RINGBOM, Sixten: *Filippo Lippis New Yorker Doppelpor-trät: eine Deutung der Fenstersymbolik*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48. (1985) 133–137.
 - 33 Az ezzel kapcsolatos észrevételekért hálával tartozom Brenda Preyer professzor asszonynak. JANSEN, Dieter: *Fra Filippo Lippis Doppelbildnis im New Yorker Metropolitan*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 48/49 (1987/88) 113.
 - 34 HOLMES, 1999. 129–130. Az ékszerek gazdag megjelenítését meg lehet figyelni más, vallásos tárgyú képein is, például a Tarquinia Madonna esetében.
 - 35 Sidler állítása szerint a portrék női alakjain látható ékszerek egyrészt lehettek a hozomány részei, vagy pedig a férj nászajándékai felesége számára. SIDLER, Sandra: *Handbook to Life in Renaissance Europe*. Oxford, Oxford University Press, 2007. 76.
 - 36 HOLMES, 1999. 129.
 - 37 RUDA, 1993. 88. Természetesen szükséges hozzá tennünk azt is ehhez a kérdéshez, hogy a későbbiekben fra Filippo előszeretettel alkalmazott tájképet háttérként, amelyeken nagyon gyakran épített környezet is megjelenik. Lásd.: Agyali üdvözlő Corsham Court, Methuen Collection.
 - 38 Vicchiomaggio és Tizzano birtokokkal kapcsolatban bővebben lásd: PRAJDA Katalin: *A Scolari család várai Ozorai Pipó idején: Palagio di Tizzano és Castello di Vicchiomaggio. Kutatási beszámoló*. In: *Castrum* (2006) 1.sz. 47–58.
 - 39 Vicchiomaggiót 1426-ban nyolc földterületből álló birtoknak mondják, összesen 5000 firenzei aranyforint értékben. ASF Corp. Rel. Sopp. 78. 326. 256v.
 - 40 ASF Catasto 650.857r.
 - 41 Filippo di Rinieri Scolari bevallása: ASF Catasto 385. parte II. 800r., Piera Infangati bevallása: ASF Catasto 479. 460r., Francesca di Matteo Scolari bevallása: ASF Catasto 480. parte II. 599r.
 - 42 A birtok részei voltak a tárgyalt időszakban: Il Mercatale, La porta di sotto, La porta di sopra, Le vignole, Finochiaia, Vichio és Teschio
 - 43 A birtok hét földterületből állt, összértékét 1426-ban 4500 firenzei aranyforintra becsülték. ASF Corp. Rel. Sopp. 78.326. 256v.
 - 44 ASF Catasto 59. 870r., Catasto 385. 814., Catasto 479. 460r.
 - 45 A birtok nyolc földterületből állt 1426-ban. ASF Corp. Rel. Sopp. 78.326.256v.
 - 46 BRECK, 1913. 53. A Berlinben található Női portrét Megan Holmes az 1440-es évek elejére datálja, egyezően a Kettős portré datálásával. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz HOLMES, 1999. 129.
 - 47 ASF Notarile Antecosimiano 5814. 34v.
 - 48 Az 1433-as bevallásban Piera asszony leírja, hogy Filippo Scolari köteles neki fizetni egy ház éves bérleti díját, de addig is amíg talál magának egy megfelelőt, addig továbbra is férje, Matteo Scolari palotájában fog lakni. ASF Catasto 479. 461v.

- 49 A Scolariokkal kapcsolatba hozható firenzei textilkészítő- és ötvösműhelyekről lásd: PRAJDA Katalin: *Kultúrákőzvetítő firenzeiek. A Scolari megrendeléseit teljesítő ötvösműhelyek*. In: *Egyházi műveltség a régi Magyarországon című konferencia tanulmánykötete*. Szerk. JANKOVITS László (megjelenés alatt)
- 50 HOLMES, 1999. 129. További érdekességként szolgálhat, hogy a *margherita* szó a korszakban nem csupán egy női név volt, hanem a gyöngy megnevezése is. Elképzelhető, hogy fra Filippo ily módon kívánt utalni a hölgy kilétére is.

La donna nel *Doppio ritratto* di Fra Filippo Lippi e la committenza artistica della famiglia Scolari

Vorrei ringraziare la professoressa Brenda Preyer per aver richiamato la mia attenzione sulla figura di Francesca Scolari nell'identificazione delle figure riportate sull'immagine.

Il *Doppio ritratto* di fra Filippo Lippi è la prima immagine sopravvissuta, che visualizza una coppia davanti a uno sfondo fornito di elementi architettonici e paesaggistici. Dato che non ci sono documenti scritti a disposizione circa l'attribuzione e la datazione del ritratto, gli storici dell'arte che si sono occupati dell'argomento lo hanno analizzato solo stilisticamente. Secondo le datazioni di Jeffrey Ruda e di Megan Holmes, basate su osservazioni stilistiche, il *Doppio ritratto* può essere datato intorno al 1435–45. In questo articolo, con l'aiuto di documenti soprattutto archivistici, cerchiamo la risposta alla domanda circa l'identificazione delle figure riportate sull'immagine. Tra i vari particolari, l'unico oggetto che finora aiutava la ricerca sull'identità delle figure è uno stemma, collocato sotto le mani della figura maschile. L'identifica-

zione dello stemma riportato sull'immagine è dovuta a Joseph Breck e risale al 1913. In base alle ricerche di Luigi Passerini, Breck ha ritenuto che la coppia potesse essere identificata con Lorenzo di Rinieri Scolari e la moglie Agnola di Bernardo Sapiti, che si sposarono nel 1436.

Il simbolo araldico della famiglia Scolari appare in più oggetti d'arte dello stesso periodo. In base alle evidenze iconografiche possiamo confermare che, lo stemma riportato sul *Doppio ritratto*, è identico a quello usato dalla famiglia Scolari nel corso del Quattrocento. Considerando la datazione degli storici dell'arte possiamo dire che, nel periodo tra il 1430 e il 1445, sono solo cinque i matrimoni relativi ai membri della famiglia Scolari che possono entrare nel quadro dell'analisi. Tutti gli studiosi concordano sul fatto che la distanza fisica tra l'uomo e la donna è evidentemente rintracciabile nel ritratto. Questa distanza, nel caso di Lorenzo Scolari e Agnola Sapiti, non trova spiegazione nel fatto che forse la moglie era già morta. Nel caso di Filippo Scolari, invece, è plausibile che Margherita Aldobrandini fosse morta senza lasciare eredi dopo il matrimonio celebratosi tra il 1429 e il 1431. Comunque è importante notare, inoltre, che Filippo era l'unico, tra i fratelli Scolari, che dimorava in maniera costante a Firenze e gestiva tutti gli affari finanziari della famiglia. Lorenzo Scolari, al contrario, viveva fuori Firenze e, con grande probabilità, aveva traslocato solo verso il 1448 in città. Altri motivi relativi all'immagine, che possono servire per l'identificazione delle figure, sono forniti sia dal paesaggio sullo sfondo, che richiama le forme della proprietà familiare situata a Vicchiomaggio, nella Val di Greve, sia dallo spillone attaccato sul busto della figura femminile, che rimanda al gioiello citato nell'inventario del palazzo Scolari.

Verancsics Antal főpapi szertartáskönyvének művelődéstörténeti összefüggései

Verancsics Antal Praefationáléja¹ az Egri Főegyházmegyei Könyvtár gyűjteményének egyik legbecsebb 16. századi darabja. Habár a szakirodalom visszatérő jelleggel megemlíti a már a könyvnyomtatás korában készült díszes, kézzel írott szertartáskönyvet,² de részletes leírását, kötésének, festett díszének elemzését, elkészültének pontos körülményeit, későbbi sorsát eddig nem tisztázták. A hazai liturgiátörténet és kódexkutatás nagy figyelmet szentel a középkortól nagy számban megjelenő, különböző funkciójú szövegeket és dallamokat is tartalmazó egyházi szertartáskönyveknek és a magánajtatosság céljára szánt köteteknek. Minthogy ezek komplex könyv-, liturgia-, zene-, művelődés- és művészettörténeti szempontból is egyaránt fontos adatokat rejthetnek, vizsgálatukat összetett szempontrendszer alapján kell végezni. Ezt a szempontrendszert igyekszem a következőkben érvényesíteni további adatokat szolgáltatva a Verancsics Antal által készített reprezentatív kötet keletkezésének körülményeihez, a benne megjelenő díszítések és a kötés összefüggérendszeréhez, rávilágítva a 16. század végi mise liturgikus uzusa és a tridenti reformok kapcsolataira is.

1. A Praefationale készítésének körülményei, Verancsics egri püspöksége

A ragyogó diplomáciai karriert befutó humanista Verancsics pályájának alakulása és történetírói tevékenysége sokakat foglalkoztatott és foglalkoztat ma is.³ Életének Egerben töltött szakasza igen jelentős fordulópont volt az akkor fiatal egyházi életében. Az előbb János királyt, majd annak halálát követően egy ideig az özvegy királynét szolgáló Verancsics 1549-ben végleg elhagyta Izabella erdélyi udvarát, és Ferdinánd mellett folytatta tovább pályáját.⁴ 1550-ben Oláh Miklóstól, az akkori egri püspöktől egri kanonokságot és szabolcsi főesperességet nyert, s még ugyanezen évben esztergomi éneklőkanonokká és pornói apáttá nevezték ki.⁵ Ekkorra széles lehetőségek nyíltak egyszerű képességeinek, melyeket olyan nagyszabású diplomáciai utak alkalmával kamatoztatott, mint az 1553–57-es és az 1567–68-as konstantinápolyi követségek.⁶ Itt elért eredményei is nagy szerepet játszottak abban, hogy megindult egyházi pályája a csúcs felé és 1553-ban pécsi püspök (1553 és 1557 között) és gyulafehérvári prépost lett.⁷ Alig tért vissza a Portáról 1557-ben, máris egri püspökké nevezték ki.⁸ A pápai megerősítést csak 1561-ban kapta meg, amikor Oláh Miklós hivatalosan is püspökké szentelte. Ezt a címet 1569-ig viselte. Az itt kialakult, az új hit terjedésével kapcsolatos konfrontációk,⁹ és a török elleni védekezésnek a püspökre háruló hatalmas költségei miatt kialakult feszült helyzetben, 1563-ban Mágoecs Gáspárnak adta át az egri vár parancsnokságát.¹⁰ Minthogy a püspökség javai a török hódítások miatt igen lecsökkentek és kevésnek bizonyultak ahhoz, hogy Verancsics megéljen belőlük, Ferdinánd ebben az évben a turóci prépostságot adományozta számára.¹¹ Az új és jelentős egyházi tisztségei igen nagy terheket róttak rá egyébként sem csekély más jellegű közfeladatai mellett. Ugyanakkor jelentős szerepet vitt Eger védelmekor a vár erődítési feladataiban és később Érsekújváron az ottani erődítés átalakításában és áthelyezésében.¹²

Egri püspöksége idején a fennálló nehéz viszonyok ellenére fontosnak tartotta, hogy püspökelődei emlékét méltó módon gondozza, ezért Rozgonyi Péter püspök 14. századi sírkövét helyreállította a várbeli Szent János székesegyházban.¹³ Ugyanekkor az 1552-es ostromban súlyosan megrongálódott székesegyház déli mellékhajójából nyíló kápolnákat is kijavította. Talán ezzel az építkezéssel hozható összefüggésbe annak a márvány dombormű töredéknek a felhasználása a várjavítási munkálataiban, mely másodlagos helyzetben a várbeli Tömlőc-bástya déli falából került elő.¹⁴ Szintén itt, egri püspöksége idején szervezte meg udvarában a papi pályára lépő ifjak oktatását a legkiválóbb szakemberek meghívásával.¹⁵ Ekkor került sor a Praefationale elkészíttetésére is. A kötet nyilvánvalóan reprezentációs céllal készült, részben mert maga Verancsics csak 1569-ben mondta el élete első miséjét,¹⁶ tehát nagy valószínűséggel a közelgő első mise alkalmára is ösztönözte arra, hogy e célból egy impozáns kiállítás szerkesztőjét készíttessen. Többek között ezt látszik igazolni az is, hogy a Praefationale valóban csak a celebráns számára előírt szövegeket tartalmazza, illetve hogy használatra utaló jelek (elkoszolódás, tépés, hajtogatás vagy margináliák) nem fedezhetők föl a kódexen.

A címlapon megjelenő possessor-bejegyzés¹⁷ arra utal, hogy a kötet az egri káptalan tulajdonába került eddig ismeretlen időpontban, talán már Verancsics egri püspökségből való távozásakor. Ezt igazolná az is, hogy Verancsics maga végrendeletében megemlékezik az egri káptalanról, de nem említi a díszes kódexet,¹⁸ amelynek elkészíttetése jól illeszkedik azon tevékenységek közé, melyek az itteni építkezéseihez is kapcsolódnak.¹⁹ A káptalan és az érsekmegyei könyvtár fellelhető kéziratok könyvjegyzékeinek átvizsgálása alapján²⁰ a Verancsics Praefationale biztosan a káptalan tulajdonában volt, amely aztán Albert Ferenc kezdeményezésére 1860-ra a főkáptalan teljes gyűjteményével együtt beolvadt az újonnan felállított líceum könyvtárába²¹ és azóta is ott található. A könyvek átvételére a káptalantól folyamatosan került sor, ezeket Büky József,²² a könyvtár első kezelője vette számba 1781-ben.²³ Tehát minden valószínűség szerint a kötet valamikor Verancsics egri püspöksége idején került a káptalan tulajdonába és abban is maradt egészen a 19. századig, amikor az Esterházy Károly tevékenysége folytán létrejött líceum impozáns könyvtárának gyűjteményébe olvastották számos más, a káptalan tulajdonát képező kötettel egyetemben.

2. A Verancsics Praefationale műfaja, liturgiátörténeti jelentősége, dallamvilága

A címlap tanúsága szerint az 1563-ban Pozsonyban készült, 73 levél terjedelmű, hártýára írt kötet ünnepi alkalmakra szánt prefációkat tartalmaz.²⁴ A díszes szertartáskönyv, Praefationale műfaja már önmagában sem általános, hiszen nem ismerjük párját a hazai könyvkutatásban. A szakirodalomban is, mint egyéb, bizonytalan műfajú liturgikus kódex jelenik meg.²⁵ A díszkódex ugyanis a főpapi misék prefációit, azaz a kánont bevezető és megkezdő dicsérő énekek²⁶ szövegét és dallamát tartalmazza az egész egyházi évre. A különböző ünnepekre és alkalmakra írt prefációkat a kötetben a kánon követi a rubrikákkal együtt, azonban az ordinarium-dallamok

és szövegek (mint a Gloria, Sanctus, Kyrie) nem szerepelnek benne, csupán a celebráns által halkan vagy hangosan mondott szövegek, ami szintén igazolja, hogy a kötet saját használatára készült. A praefationáléhoz legközelebb eső műfaj, a missale rendszerint magában foglalja a misében használatos papi recitációkat, így a prefációkat, a Miatyánkot, továbbá a nagypénteki-nagyszombati énektételeket, mint például az Exsultet, de a pap imádságain és az olvasmányokon kívül valamennyi ének szövegét is. Verancsics Praefationáléja tartalmát tekintve ettől lényegesen eltér, a címében jelzettel ellentétben nem csupán az egyházi év különböző ünnepeire és alkalmaira szóló prefációkat tartalmazza, hanem a mise ordináriumban a prefációkat követő, a miséző pap számára előírt teljes kánont is az énekek kivételével.

A Római Katolikus Egyház ma is lényegét tekintve az 1570-ben rögzített, tridenti alapokon nyugvó miseszöveget használja liturgiájában. A tridenti szövegtörzset pedig alapvetően az 1474-ben, Milánóban kiadott editio princepsre megy vissza.²⁷ Ennek a szövegnek a Praefationale szövegével való összevetése azt mutatja, hogy csupán néhány, apróbb nyelvi változtatás történt a Verancsics idejében használt, bár meglehetősen sok nyelvtani hibával teletűzdelt változat tekintetében. Ez pedig érthető is, hiszen a misekánon szövegezése a rubrikákkal együtt a római rítus területén már a korai forrásoktól kezdve 1970-ig egységes maradt.²⁸

A kódexnek is nevet adó, kötött formájú hálaadó imádságok, ti. a prefációk három szerkezeti elemből épülnek fel. Egy dialógussal indulnak, majd tartalmi részük a „Vere dignum” szavakkal kezdődik, és a hálaadás tárgyát határozza meg, végül pedig a befejező részben az angyalok kórusához kapcsolják a résztvevőket.²⁹ A legújabb kutatások szerint, amelyek már a miseszövegek kommunikációs cselekményként való értelmezését is vizsgálják, a liturgia megnyilatkozási aktusai között a prefációk egyfajta laudatív típust képviselnek. Rend szerint egy-egy lényeges szakaszt megelőzve jelennek meg, beleillesztve azokat az egyházi év menetébe, alkalmazkodva az egyes ünnepekhez, Isten dicsőítve. Legfőbb jellemzőjük azonban, hogy a köszönet cselekményét teljesítik be a hálaadás tárgyát megnevezve. Ugyanakkor központi szakaszuk érvelés is egyben egy-egy teológiai állítás mellett, melyek az egyházi év bizonyos ünnepeihez kapcsolódnak.³⁰

A prefációk jelentőségét mutatják a 16–17. században azok a különböző kötetekbe, elsősorban a misszálékba, került zenei bejegyzések, melyeket használóik a prefációdallamok, vagy néha más énektételek rögzítésére használtak az általuk ismert változat szerint. Ezek a bejegyzések, margináliák felbecsülhetetlen értéket jelentenek a zenetörténet, de a vallás- és liturgiátörténet számára is, hiszen bepillantást nyújtanak az egyes dallamok változásába, és lehetővé teszik a területi elterjedés meghatározását is.³¹ A késő középkorra, kora újkorra annyira megszokottá vált fogadalmi misék, ha nem is egyenlő mértékben, de sajátos miseformulákkal rendelkeztek. Volt olyan, amely csak egy-két saját, külön imával rendelkezett (collecta, secreta, postcommunio), de voltak olyanok is, ahol külön prefáció, epistola és graduale is megjelent. Ezek először a gyakorlatban, majd leírva, az egyes misekönyvekben is fokozatosan megjelentek.³² A ma is használt Római Misekönyv 51 prefációt közöl.³³ Azonban az esztergomi rítus, melyhez a Verancsics-féle Praefationale is kapcsolódik összesen tizenegy prefációt használt.³⁴ Ezt a rítust Pázmány Péter esztergomi érseksége idején a kuriális, római rítus váltotta fel az 1629-es nagyszombati zsinat határozata nyomán,³⁵ és máig ennek rendelkezései kerülnek megújításra

időről-időre. Ettől a Praefationale corpora sem tér el, csupán egy további prefációt³⁶ épít be a szövegbe, tehát összesen tizenkettőt olvashatunk benne. Az év nagy részében használt köznap prefációk mellett megjelennek a karácsonyi, vízkereszt, böjti, a Szent Keresztnek szentelt, a húsvéti, mennybemeneteli, pünkösdi, a Szentháromságról szóló, valamint a Szűz Máriáról és az Apostolokról megemlékező darabok is.³⁷ Ezek mellett a Verancsics-féle kódexben ráadásként a böjti időszak ünnepi alkalmaira írt egy további prefáció szerepel. A Praefationale esztergomi rítushoz való kapcsolódását és ugyanakkor a Tridentinum szabályozásához még nem illeszkedő szövegezését jelzi az a tény is, hogy a tridenti és véglegesen csak 1570-től bevezetett szabályozással szemben az évközi vasárnapokra még a közös (communis) prefációt rendeli, nem pedig a Szentháromságról szólót.³⁸

A prefációkhoz egyes missalék olykor két dallamot is adnak, egy egyszerűbbet és egy ünnepit. A Verancsics-féle Praefationaleban csak egy dallamot találunk a prefációs szövegek mellett és ez az ünnepibb, ahogyan a kódex címlapja is előre jelzi. A középkori missaléink prefáció-dallamainak vizsgálata³⁹ azt mutatta, hogy az európai gyakorlattal szemben Magyarországon érdekes együttlés volt megfigyelhető a kétféle stílus: az egyszerűbb és az ünnepibb tekintetében. Míg az itáliai vagy a német gyakorlatban a 13. századtól fokozatosan előtérbe lép a szubszemitonális tuba és az egyszerűbb, kéthangú melizmákat használó formák, addig itthon még a 14. században is a szubtonális tuba a jellemző és igen hosszan továbbél, amint ezt a Verancsics-féle Praefationale is mutatja.⁴⁰ Megvizsgálva a már közreadott prefáció-kottákat a Verancsics-féle prefációk dallamai leginkább a Pozsonyban készült missalék kottaival mutatnak rokonságot.⁴¹ A dallamalkotás tekintetében tehát teljes mértékben a hazai viszonyokhoz illeszkedik a kódex.

A szöveg és a dallam vizsgálata mellett végül nem tekinthetünk el a hangjegyzés tanulmányozásától sem. A kvadrát hangjegyzéssel lejegyzett dallamok pergamenlapokra íródtak, és sok helyen befejezetlenül maradt díszítés keretezi őket. Annál is inkább értelmeznünk kell a hanglejegyzés módját, hiszen a kvadrát forma különösen is számos következtetésre ösztönözheti a kutatót. A magyarországi forrásokban a kvadrát notációval készült liturgikus kódexek szinte kivétel nélkül a diatonikus variáncsoportba tartozó hanganyagot rögzíteték, az ezen kívül használt notációkkal azonban a pentaton dallamokat jegyezték le.⁴² A 16. századra már viszonylag kis számban készültek kvadrát notációval írt liturgikus kódexek.⁴³ A pozsonyi társaskáptalan Szent Márton-templomában a 16. században is a polifón gyakorlat volt jellemző az újabban felfedezett misekóruskönyvek tanúsága szerint.⁴⁴ Ennek ellenére a vélhetően itt készített Verancsics-féle kódex a gregorián diatonikus dallamait őrzi, méghozzá nem a magyar egyházmegyékre jellemző metzigót, neuuma vagy magyar, esetleg keverék notációval. A középkorban általánosan a kuriális vagy római rítusban szokásos kvadrát hangjegyzés Magyarországon főként a királyi udvar magas nivójú, külföldről importált zenei életében és a szerzetesrendek, de főleg a Rómához erősen kötődő ferencesek zenei kódexeiben jelent meg.⁴⁵ Verancsics Praefationáléjának kvadrát lejegyzése arra enged következtetni, hogy a diplomáciai körökben és az udvarnál szolgálatot teljesítő egri püspök e reprezentatív célból kiállított kódex lejegyzéséhez alkalmasabbnak tekintette az általánosan elfogadott kuriális notációt.

Az egykori alexandriai östípussal rokonságot tartó római kánon lényegében változatlan hagyományába⁴⁶ illeszkedik te-

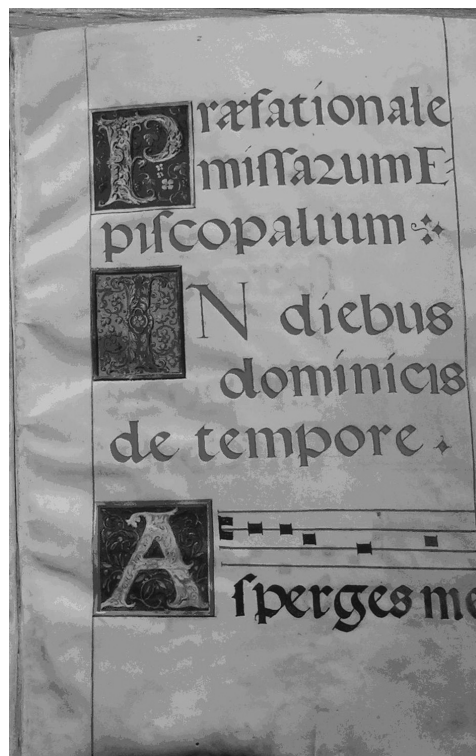
hát Verancsics kódexe, apróbb részleteiből, azonban megállapítható, ahogyan azt már fent kifejtettem, hogy az esztergomi rítushoz kapcsolódónak tekinthetjük.⁴⁷ A Magyarországról fennmaradt hangjelzett liturgikus kódexek dallamanyagával összehasonlítva pedig azt tapasztalhatjuk, hogy leginkább a szintén Pozsonyban készített munkák hatását tükrözi vissza, ami a később tárgyalandó díszítésbeli jellegzetességei mellett is azt a feltevést látszik erősíteni, hogy talán a pozsonyi káptalan íróműhelyében kell keresnünk a kódex scriptorát.

3. A Praefationale iniciáléi, festett díszei

A címlap tanúsága szerint Verancsics egri püspökként a maga és az egri káptalan papsága számára íratta és díszítette a kódexet Pozsonyban.⁴⁸ Pozsony szerepe ekkor, Esztergom török általi elfoglalása után, egyházi szempontból különösen is megnövekedett, a már egyébként is erős politikai-gazdasági jelentősége mellett. A Nagyszombatba költöző esztergomi érsek igen gyakran tartózkodott a közeli Pozsonyban, főként kancellári, hivatali teendői és az országgyűlések miatt. Az előbbi, ti. a kora újkori kancelláriai működés a Mohács utáni időkben meglehetősen nehezen követhető. Korszakunkban az esztergomi érsek, így előbb Oláh Miklós majd maga Verancsics, őt követően pedig az Olához családi szálon is kapcsolódó győri püspök, Liszthy János töltötték be a kancellári tiszteket. Az adatok tanúsága szerint, noha még nem készült monografikus jellegű feldolgozás a Magyar Kancellária Mohács utáni történetéről, a kancellária (mint az iratok őrzési helye) főként a kancellárok saját lakóházában működött,⁴⁹ és minthogy az esztergomi érseknek volt saját palotájuk Pozsonyban,⁵⁰ a kancellária működése ide erősen kötődött. Számos hivatali, kormányzati feladatot ellátó személy és szerv fordult meg ekkor a városban, és a káptalan, mint oktatási központ és mint képzett, egyetemet járt értelmiségiek gyűjtőhelye,⁵¹ fontos szerepet játszott a hivatali teendőket ellátó réteg kitermelésén túl a könyvmásolásban, írásművészetben is.

A káptalan a város számára is erős kulturális-társadalmi tényezővé vált a várossal együtt működött iskola révén.⁵² A 15. századtól azonban megkezdődött a scriptori művészet laicizálódása, ekkortól már világi könyvmásolókról is vannak információink.⁵³ Pozsony művészeti életére ugyanakkor már a középkorban, ausztriai kereskedelmi kapcsolatai révén, nagy hatást tettek a közeli Bécs és Alsó-Ausztria városai.⁵⁴ Így a könyvdíszítés szempontjából lehetségesként meghatározható műhelyek köre egyaránt kereshető az elsődlegesen feltételezett pozsonyi káptalan mellett a káptalan számára dolgozó idegen (cseh és osztrák) művészek,⁵⁵ valamint helyi, pozsonyi világi írástudók körében is. A következőkben ezeket a lehetőségeket szem előtt tartva vizsgálom a Praefationale díszítéseit és írását.

A pozsonyi káptalan könyvtárának igen gazdag liturgikus kódex- és kéziratgyűjteménye maradt fenn. Ezek között megrendelésre külföldön készített darabok, de Pozsonyban dolgozó mesterek kötetei is megtalálhatóak. A különböző műfajú illuminált liturgikus kódexek legszebb darabjai a 14–15. századtól maradtak fenn itt. Imrefi János pozsonyi örkanonok a csukárdi plébánossal, Szept Henrikkel készíttetett misekönyvet 1377-ben, melynek egészoldalas kánonablájára a kereszten függő Krisztus mellett a megszokott ikonográfiától eltérően két nőalakot festettek,⁵⁶ Nagyszombati Mihály pozsonyi kanonok 1403-ban egy ívrétű misekönyvet készíttetett díszes kánonképpel,⁵⁷ 1487–88-ban pedig Han János pozsonyi kanonok Graduáléja készült el, melynek miniátora a salzburgi Ulrich Schreier illuminátor köréből került ki.⁵⁸ Ennek a kó-



1. kép: Négyzetes háttérű, virágdíszes iniciálék a Verancsics Praefationáléból. Eger, Főegyházmegyei Könyvtár, N. III. 1. fol. 2'. Pergamen, fekete és vörös tinta, tempera, arany. 377x265 mm. 1563. Fotó: Gál-Mlakár Zsófia

dexdíszítő-hagyománynak egy kései és sokféle forrásból táplálkozó darabjának tekinthetjük Verancsics Praefationáléját.

Mindjárt a kötet címlapján részben aranyozott kapitális antikvákkal írt szöveg és befejezetlen, csupán előrajzolt virágindás díszléc és keretezés jelenik meg. A gondos kivitelű antikva betűk humanista ízlésre vallanak, ahogyan az egyszerű nyomdai záródíszekre emlékeztető virágos díszléc is. Az írása a következőkben leginkább a Bakócz Graduále gótizáló humanista könyvírásával mutat rokonságot.⁵⁹ Az egyes praefatiók előtt az ünnepeknek megfelelően meghatározott ordinarium-dallamok első soraival kezdődik a kódex tartalma, melyek élén kalligrafikus iniciálék láthatók. Ezek az iniciálék aztán a prefációk esetében is végig megmaradnak minden új mondat kezdetét díszesen megjelölve, majd a kánon alatt csak arany színnel jelölik a mondatkezdő betűket, míg a Pater noster megelőző könyörgésben visszatérnek és a kódex végéig meg is maradnak a díszes változatok. A kötet első felében még gondosabban kivitelezettek és az egyes betűk háttérét indákkal átfuttatott színes négyzetek alkotják,⁶⁰ (1. kép) a kötet második felében viszont már négyzetes háttér nélküli, változatos díszítésű betűk állnak. Ezek megformálása és színvilága nagyon gazdag, olykor gótikus szalagokból hajtogatják őket, figurákkal díszítik vagy csak növényi elemekből állnak össze. (2. kép) A kódex elején megjelenő négyzetes háttérű betűk egyszerre őrzik a középkor végi, magas kvalitású liturgikus kódexek díszítő-hagyományának egyes elemeit, ugyanakkor a nyomtatott könyvek iniciáléinak legszebb mintáit. Nem lehet ugyanis nem figyelembe venni a döntően már nyomtatott könyvek korszakában készült Praefationale esetében a nyomdászok által az illuminatorra gyakorolt hatást,⁶¹ különösen ha összehasonlítjuk ezeket a változatos betűket a magyarországi nyomdák iniciáléival és



2. kép: I iniciálé a Verancsics Praefationáléból. Eger, Főegyházmegyei Könyvtár; N. III. 1. fol. 24^v. Pergamen, fekete és vörös tinta, arany. 377x265 mm. 1563.

Fotó: Gál-Mlakár Zsófia

metszetes díszével. A nyomdadíszek és metszetek kódex-illuminálásra gyakorolt hatása egyébként sem ritka jelenség a korszakban.⁶² A Verancsics-féle Praefationale iniciáléinál körvonalazható típusok, a négyzetes, virágindás hátterű klasszikus antikvák, a gótikus szalagokból hajtogatott kezdőbetűk, az emberi vagy állatalakokkal díszített antikvák és a csupán növényi indákból és különféle virágokból összefonódó betűk egyszerre táplálkoznak a reneszánsz ízlésű kódex-, és oklevél-illuminációkból, valamint a korszak nyomdászatiában használt, legszebb humanista hagyomány letisztult nyomdadíszreiből. Azt a stílust, amely a legmagasabb szinten ezt a korszakot megelőzően a Bakócz-monogramista körében vagy a Cassianus-corvina mesterének műhelyében született, már nem láthatjuk viszont a 16. század második felében, azonban a stílusuk és formakincsük által gyakorolt hatás kétségtelenül kitörölhetetlen maradt.⁶³ Főként igaz ez a Praefationale első felében, igényesen megformált, négyzetes keretézéssel ellátott és indadíszekkel, pompás színekkel kitöltött iniciálék esetében. Az észak-itáliai reneszánsz találkozás a gótika hazai növény- és állatvilág elemeit szívesen használó gyakorlatával sajátos magyarországi kódexdíszítőművészetet eredményezett. Kétségtelen, hogy a Verancsics-féle Praefationale iniciálé-díszében megjelenő állatalakok⁶⁴ és naturalisztikus növényi ornamentika⁶⁵ (a hazai flóra és fauna ma is felismerhető példányaival) olykor kissé darabos megfogalmazása ebből a hagyományból táplálkozik. Ugyanakkor az akantuszokból, indadíszekből összekapaszkodó betűk⁶⁶ vagy az antikizáló maszkok⁶⁷ megjelenése reneszánsz stíuselemeket hordoznak. A gótikus szalagokból épülő írásjegyek⁶⁸ viszont e hagyomány másik forrását jelzik.

Ugyanakkor megjelennek olyan, nyomdai záródíszeken felfedezhető arabeszkeket imitáló, dekoratívan hurkolódó és in-

dafonatos olykor pedig tört vonalú betűtestek⁶⁹ és lapszéldíszek⁷⁰ is, melyek kapcsán nem tekinthetünk el a nyomtatott munkák hatásától.⁷¹ Verancsics levelezőtársának és barátjának, Honterus Jánosnak a nyomdája olyan fraktúr díszbetűket használt kiadványaiban, amelyek hatása egyértelműen felfedezhető a fent említett példákön.⁷² Noha ezek az arabeszek univerzálisan minden nyomda készletében megjelentek, néhány más, például emberi alakos iniciálénál viszont a nyomdadíszek vizsgálata tovább vezethet. A karácsonyra írt prefáció kezdetét jelző Q-iniciáléban kissé dőlt testhelyzetben, széttárt karokkal álló emberi alak⁷³ ugyanebben a pozícióban jelenik meg, de félreérthetetlenül angyalszárnyakkal a Sárvár-újszigeti nyomda Q-iniciáléján.⁷⁴ A néhány betűben megjelenő delfin⁷⁵ pedig szintén gyakran ott van nem csupán a reneszánsz formakincsében számos képzőművészeti ágban, de a kolozsvári nyomda E-iniciáléjában is.⁷⁶ Szintén a kolozsvári nyomda záródíszei közül valók azok, amelyek egyértelműen visszaköszönnek a Praefationale már említett hurkolt motívumos betűiben. A gótikus fonatokból építkező iniciálék párhuzamai pedig a brassói Coresi-nyomtatványokban tűnnek föl.⁷⁷ Ha pedig a címlap befejezetlen díszlécét vagy a négyzetekbe foglalt antikvákat tekintjük, akkor a Huszár Gál által működtetett nyomda fejléceiben és iniciáléiban fedezhetjük fel lehetséges forrásaikat.⁷⁸

A naturalisztikus állat és növény-ábrázolások egyaránt fellelhetők a debreceni Komlós András működtette nyomdában, de a kolozsvári Hoffgreff–Heltai nyomda készletében is. A Q-iniciáléban fekvő szarvas⁷⁹ a keresztény ikonográfiában a 42. zsoltár nyomán egyszerre jelentkezett a megkeresztelendők lelkét szimbolizálva, vagy vezetett el a megtéréshez egyes szentek legendáiban, esetleg tiporta el a gonoszt, aki gyógyképében jelentkezett.⁸⁰ E sokféle értelmezést leggyakrabban a legelésző vagy forráshoz igyekvő állat képében ábrázolták, itt azonban egy más ikonográfiai típussal van dolgunk, melynek egyelőre egyéb nyomdai iniciáléban való megjelenését nem tudjuk kimutatni. A Komlós-féle nyomda T-iniciáléjában⁸¹ szereplő bagoly mását viszont ott találjuk a Praefationaleban, ahol egy O-iniciálét formázó babérkoszorú veszi körül.⁸² Itt kell megemlítsük, hogy ez az antikvitásban a bölcsesség általános szimbólumként használt, ugyanakkor a keresztény kultúrkörben gyakran remeték társaságában ábrázolt madárfaj Verancsics levelezésében is igen szemléletesen jelenik meg egy alkalommal. Időben nem is olyan távol, 1568 szeptemberében írja Verancsics az akkor még fiatal, Erdélyből visszavagyvódó Radéczy Istvánnak azt a levelét, amelyben így vall: „Mert én a Kárpátok sziklaüregének magányát többre becslöm, mint az egész nyüzsgő, városi életet, a baglyok, kuvikok huholását pedig kellemesebbnek tartom, mint a fülemülék édes dalát, mint a tengelicék énekét.”⁸³ A levélben még többször megjelenő bagoly-faj talán egyéni, megrendelői igényekhez igazodva kerülhetett a kötet díszítő-motívumai közé.

Végül szólnunk kell a kódex talán legimpozánsabb díszéről, a kánon szövegét megkezdő T-iniciáléről.⁸⁴ Míg a késő középkori hagyomány a kánonkép⁸⁵ kompozíciójában a keresztben függő Krisztus alakja mellett két oldalról kedves tanítványa, János és édesanyja, Mária jelenik meg, itt egy másik kompozíciós eljárással van dolgunk. A kompozíció mérete sem azonos az ekkorra már egész táblát betöltő kánonképekkel, hiszen itt csupán egy nagyobb méretű iniciáléről van szó. A keresztben függő Megváltó előtt portréi⁸⁶ alapján is jól azonosíthatóan, maga Verancsics térdel főpapi ornátusban, imádkozó kéztartással, térdei előtt imakönnnyel. A háttérben pedig a korszak táblaképfestészetére jellemző, miniatűr tájábrázolással talál-

kozunk, melynek később különösen a dunai iskola adott nagy hangsúlyt és tette a kompozíció egyik fontos alkotóelemévé.⁸⁷ Hogy e táj a magas sziklára helyezett várfallal és épületekkel mennyire a „sziklára épült ház” allúziója vagy pedig a tényleges püspöki székhely, Eger, megjelenítése, az kevésbé megragadható.⁸⁸ A feszület előtt térdelő Verancsics alakja pedig a korabeli táblaképekről és falfestményekről is ismert donátor-ábrázolásokat juttatja eszünkbe.⁸⁹ Itt a donátor kisméretű megjelenítése, mint ahogyan a késő középkortól általánosan, eltűnik, a kompozíció arányos, alapvetően a Megváltóra fókuszál, az imádkozó alak Krisztus arcába tekintő, kérő pilantása nyomán. Ugyanakkor a festői, finom ecsetvonásokkal aprólékosan megjelenített arcvonások és a táj, az, ami megragadja a szemlélőt a dúsan aranyozott, gyümölcsfüzérrel összekapcsolódó, felfelé növényi indák alkotta betű keretében.

Noha a Praefationale színvonala nem vethető össze a reneszánsz kódexművészet legszebb darabjaival mégis jól mutatja a 16. század végére jellemző szellemi élet átmeneti jellegének és változásainak ellenére is a humanista értékekhez és szépséghez való ragaszkodást. Az antikizáló stílus és a késő gótika formavilága ötvöződik itt a hazai kézisajtó első, szép és letisztult nyomdászatainak hatásával a stíluselemek egyfajta különös összevegyülésében. Hűen tükrözi vissza mindez a mentalitásában, problémáiban, gazdasági és politikai viszonyaiban nagy átalakulások előtt álló Magyarország kulturális képét, ugyanakkor megrendelője szándékait, lehetőségeit és preferenciáit is.

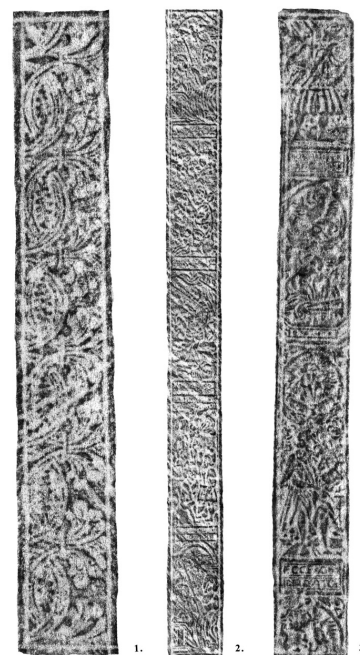
4. A Praefationale kötése

A hazai kötéstörténet mára részben feltárta az eddig a Mátyás corvinái által méltatlanul háttérbe szorított időszak, a 16. század közepének és végének, jellemző, már erősen németes hatás alatt fejlődő kötéseinek stíluselemeit. A szellemi folyamatok változásaira érzékenyen reagáló társművészek, mint a már fent említett kódexdíszítés és a könyvkötés is nagyon jól mutatják ennek az átmeneti korszaknak az igen heterogén forrásokból táplálkozó hagyományait. Az 1520-as évektől a corvinák itáliai jellegű kötéstábláit felváltják a német területeken jellemző gótikus elemek és egyre erősebbé válnak a német reneszánsz kötésekre jellemző görgetős díszek.⁹⁰ Az 1541-től alakuló magyarországi nyomdák mellett többnyire német nyomdászok, illetve könyvkötők működtek. A kötésművészet németes jellegének kialakulása azonban nem minden átmenet nélkül történt meg, erősen táplálkozott a reneszánsz korábbi fázisaiból, megtartva annak néhány stíluselemét.⁹¹ Ebben, a könyvkötések szempontjából új, németes igazodású időszakban keletkezett Verancsics Praefationáléjának mai kötése is, melynek leírását a következőkben adjuk: Világos bőrrrel bevont fatábla. Hat borda. Kötés mérete: 73,377 x 265 mm. Fémcsatoknak, sarokvasalásnak nincsen nyoma. Vaknyomással. Görgetők (nem szignáltak): 1. 40 mm széles német palmettadísz, illetve fonadékdísz; 2. 20 mm széles Salvator-görgető a Salvator-műhelyből; 3. 20 mm széles [Salvator]–[Dávid]–[Paulus]–[Johannes] görgető. Egyesbélyegzők: a. kis rozetta; b. virágtő; c. Aldus levél; d. összekapcsolt Aldus levelek.

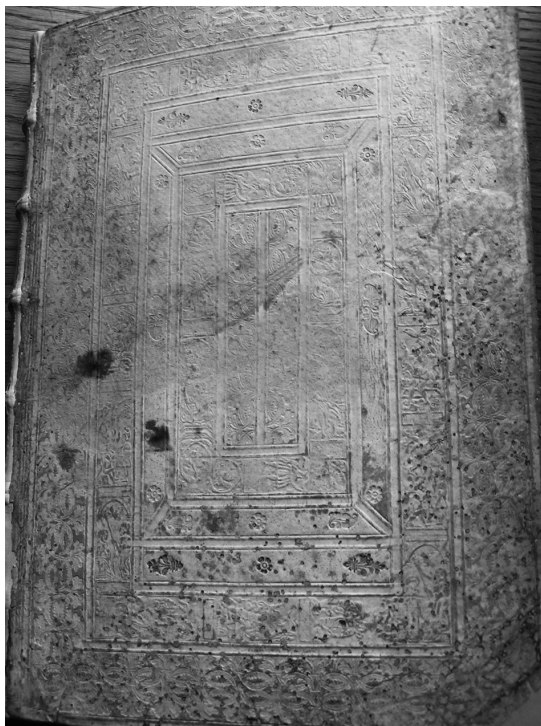
Megvizsgálva a Praefationale jelenlegi kötését, látható, hogy az bizonyosan utólag készült, ahogyan a korabeli gyakorlatban ez általános is volt, hiszen többségében a befejezett, crudában átadott kéziratot vagy nyomtatványt a tulajdonos köttette be, gyakran a használat helyén.⁹² Erre utal a lapok körülvágása, és egyes miniatura-lapszédíszek sérülése is. Hogy ez vajon egy átkötés vagy pedig az első és máig változatlan kötése-e a kódexnek további kérdéseket vet fel. Azonban a kö-

rülvágott lapokból inkább arra lehet következtetni, hogy újra kötötték a kéziratot. A kötés helyének meghatározásában a kiindulópontot a korszakban általánosan a német reneszánsz vaknyomással kötések díszítéséhez eszközül használt, görgetők és lemezek vizsgálata nyújthat.⁹³ A világos bőr, meglehetősen rossz állapotú kötésről készített ceruzalevonat alapján a kötésen három görgetőt és három egyesbélyegzőt különíthetünk el. (3. kép) A görgetők esetleges szignálását nem lehet megállapítani. A középlemez hiányzik, helyét a legszélső görgető ismétlésével töltötték ki.

A kötés a korszakban jellemző vaknyomással készült. A bőrborítás fatáblákra került. A levonat vizsgálata alapján, a görgetőket tekintve párhuzam mutatható ki a zürichi ún. Salvator-műhely egyes görgetőivel.⁹⁴ A viszonylag kis kapacitású zürichi Salvator-műhelyben készült munkákon megjelenő, legjellemzőbb, Salvator-görgetővel és széles, stilizált német típusú palmettával mutat rokonságot a Praefationale legszélső görgetője, illetve a következő sávban megjelenő Salvator-görgető. Az a német reneszánsz palmettadísz (leveles, szalagos fonadékdísz), amely a lemez középső felén megismétlődik a hazai 16. századi kötések igen gyakori díszje. A középső sávban pedig a kutatás által már azonosított Salvator-görgető fedezhető fel egyértelműen.⁹⁵ A zürichi műhely feltételezhetően 1566–1586 között működött és 9 görgetőt és 3 bélyegzőt használt, melyek közül 5 görgető és két bélyegző egyértelműen zürichi származású, a többi Bazelban is használatos volt.⁹⁶ Ezek a görgetők akár utánmetszéssel, akár vásárlással is eljuthattak Magyarországra, ahol végül a Verancsics-féle Praefationálét kötétték. A Salvator-görgető és a német típusú stilizált palmetta mellett a középlemez helyét körülfogó sávban egy további görgetőt fedezhetünk fel, amely valószínűleg egy kissé átalakított és utánmetszett változata annak a görgetőnek, mely a Muckenhaupt Erzsébet által leírt, a Csíksomlyói Múemlékkönyvtár állományában levő Pucser Caspar-kötet díszítésében is megjelenik.⁹⁷ A wittenbergi



3. kép: Görgetők ceruzalevonatai a Verancsics Praefationale kötéséről. Eger, Főegyházmegyei Könyvtár, N. III. 1. Fehér bőrrrel bevont fatáblás kötésről. 381×268 mm. Ceruzalevonat és fotó: Gál-Mlakár Zsófia



4. kép: A Verancsics Praefationale kötése. Eger, Főegyházmegyei Könyvtár, N. III. 1. Fehér bőrrel bevont fatábla, vaknyomással. 381x268 mm. Fotó: Gál-Mlakár Zsófia

Hans Reinisch műhelyében készült kötet görgetője, a német típusú palmetta mellett, mely itt is a középlemez helyén figyelhető meg, a Megváltót, Dávid királyt, Pál és János apostolokat jeleníti meg. A Praefationale belső görgetőjén is ezeket az alakokat látjuk viszont ugyanazokban a pózokban, azonban itt fejük felett medalionokba foglalt dicsfénnyel övezett férfit helyeztek el. Szinte kézzelfogható, ahogyan egy-egy mester kezén a korábbi formakincs átlakul mégis továbböröklődik.

A Praefationale kötésének kompozíciója egészen egyértelműen elválik a reneszánsz könyvkötés centrális stílusától és mintegy szőnyszerűen az egész fedelet borítja nyomás. Az első tábla kompozíciójához képest a háttábla minimális változtatásokkal készült. Az előtábla középlemezének helyén futó dupla palmetta-sáv helyett a háttáblán, elvéve egy egyesbélyegzőkkel díszített sávot, egyetlen szélesebb palmetadíszt alkalmaztak csak, a kompozíció többi elemét változatlanul hagyva (4. kép).

Összefoglalva elmondható, hogy a kötés a munka elkészültét, 1563-at követően jött létre, melyet többek között igazol a németes hatású stílus korszakolása és a Salvator-műhely datálása is. A díszítés és az írás, mint már fent tárgyaltuk Pozsonyban készült, a kötéssel kapcsolatban viszont az újabb kutatások alapján felmerül a nagyszombati káptalani könyvkötő-műhely közreműködésének lehetősége is. Talán az itt létrejött, a nagyszombati CH-monogrammos kötécsoporttal⁹⁸ azonosított műhelyben köttethették be a Praefationale-t. Az itt kötetett munkák készletében használt görgetők ugyanis azonosak a Praefationale kötésén megjelenőkkel, továbbá a Nagyszombat egyházmegyei központként való működése is azt valószínűsíti, hogy az egyetlen magyarországi katolikus nyomda mellett működő műhelyben köttethették be a díszes kódexet. A zürichi, wittenbergi műhelyekben is megjelenő díszek nem csupán vásárlással, de utánmetszéssel is kerülhettek a Telegdi Miklós nyomdája mellett működő könyvkötő-műhelybe, ami

egyáltalán nem ritka a korszak gyakorlatát tekintve, melyben a könyvkötők díszítőszerszámai kereskedelmi árucikkeknek számítottak. Az új gazdákra találó eszközök pedig hamar koptak és újrametszésük a nyomdai szakemberek számára nem jelentett komoly problémát. Tehát az 1577-ben, Nagyszombatban Telegdi Miklós által alapított nyomda mellett működő műhely CH monogrammos görgetői valószínűsíthetően nagy szerepet játszottak a Verancsics-féle Praefationale kötésének díszítésében. Az összességében kvalitásos, hazai késő reneszánsz kódexdíszítő- és könyvkötő-művészet, valamint kora újkori liturgia átalakulásának lehetünk tanúi Verancsics Antal máig fennmaradt, és ezért már önmagában is jelentős kódexének beható tanulmányozása révén.

Jegyzetek

1. Egyházmegyei Könyvtár, Eger, N. III. 1.
2. SZENDREI Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1981; VARJÚ Elemér: *Adatok az egri érsekségei könyvtár ismertetéséhez*. In: *Magyar Könyvszemle*, 25. évf. (1902), 27–49; TOLDY Ferenc: *Egri szünnapok*. In: *Új Magyar Múzeum*, III. (1853) 515–535; MIKÓ Árpád: *Gótika és barokk között: A reneszánsz művészet problémái a kora újkori Magyarországon*. In: *Mátyás király öröksége: Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*, Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2008. március 28–2008. július 27. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–VERŐ Mária, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008, 22–35.
3. A teljesség igénye nélkül: BARTONIEK Emma: *Fejezetek a XVI–XVII. századi történetírás történetéből*. Budapest, 1975; SÖRÖS Pongrácz: *Verancsics Antal élete*. Esztergom, 1898; *Memoria Rerum 1504–1566*. Kiad., ut., jegyz.: BESSENYEI József. Budapest, Magyar Helikon, 1981, 129–148; GÁL-MLAKÁR Zsófia: *Adatok Verancsics Antal udvarának történetéhez*. In: *Fons*, 14. évf. (2007), 279–337.
4. Izabella udvarából való távozásával kapcsolatban már korábban megfogalmazott álláspontot lásd: GÁL-MLAKÁR Zsófia: *Verancsics Antal korának humanista hálózataiban: Vázlat egy kapcsolati háló modellezéséhez*. In: *Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica*, Tomus XIV, Fasciculus. Szerk. HORVÁTH Zita. Miskolc, Miskolci Egyetem, 2009. 115–144.
5. SÖRÖS, 1898. 31.
6. Követségéről kiadott levelezése ld. *Verancsics Antal összes munkái* III–V., XII. (Monumenta Hungariae Historica 2. Scriptores II–XIII.) Közli: SZALAY László–WENZEL Gusztáv. Pest–Buda, 1857–1875.
7. KOLLÁNYI Ferenc: *Esztergomi kanonokok 1100–1900*. Esztergom, 1900. 150.
8. LAKATOS Adél: *Verancsics Antal*. In: *Esztergomi érsekek 1100–2003*. Szerk. BEKE Margit. Budapest, Szent István Társulat, 2003. 265.
9. ZOVÁNYI Jenő: *A magyarországi protestantizmus 1565-től 1600-ig*. (Humanizmus és reformáció, 6). Kiad. LADÁNYI Sándor. Budapest, 1977. 276.
10. ZOVÁNYI Jenő: *A reformáció Magyarországon 1565-ig*. Budapest, 1921. 476.
11. SZALAY–WENZEL, 1870. IX. 47.
12. SZALAY–WENZEL, 1871, X. 71. és DOMOKOS György: *Ottavio Baldigara. Egy itáliai várfundáló mester Magyarországon*. Budapest, Balassi Kiadó, 2000. 38–39. Érsekújváron az ottani erődítést a Nyitra másik oldalára igyekezett áthelyezni, annak kedvezőbb védhetősége miatt.

- 13 Verancsics 1563. júniusában készült feljegyzése tudósít a várban végzett újjáépítési munkálatairól, lásd: SZALAY-WENZEL, 1870. IX. 27–28. illetve HAVASI Krisztina: *Reneszánsz márványdombormű töredékei az egri várból*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 65. (2006) 1. sz. 102.
- 14 A feltételezhetően Este-i Hiyypolit megrendelésére készült, egy angyal torzóját őrző töredék feldolgozását Havasi Krisztina végezte el. HAVASI, 2006. 95–117.
- 15 GÁL-MLAKÁR, 2007. 323.
- 16 SUGÁR István: *Az egri püspökök története*. Budapest, Szent István Társulat, 1984. 263.
- 17 18. századi kézírással: *Capit(ulus) Agr(iensis)*
- 18 SZALAY-WENZEL, 1871. XI. 316–326.
- 19 MIKÓ, 2008. 83.
- 20 Ezek közül az 1762-ben felvett jegyzékben még a Káptalan tulajdonában van: Egri Főegyházmegyei Levéltár, Eger, Archivum Vetus, Acta extraneorum Miscellanea, Nr. 2804. Catalogus Librorum Bibliotheca Capituli Agriensis.
- 21 VARJÚ Elemér: *Adatok az egri érsekmegyei könyvtár ismertetéséhez*. In: *Magyar Könyvszemle*, 25. évf. (1902), 30.
- 22 BITSKEY István: *Püspökök, írók, könyvtárak. Egri főpapok irodalmi mecénásai a barokk korban*. Eger, Heves Megyei Múzeumi Szervezet, 1997, 99.
- 23 Az 1781-ben felvett listában már ott találjuk a Praefationa-lét: EK, Ms. 2083. Catalogus Bibliotheca Agriensis Anno 1781 conscriptus, fol. 70.
- 24 Cím lapján a következő címmel: *Praefacionale Missarum solennium Episcopaliū: Quod Antonius Verancius Nacione Dalmata, patria Sibenicensis, Episcopus Agriensis suo, et eorum usui describendum depingendumque curavit, quibus post eius obitum coelitus dabitur. Anno Domini M. D. LXIII. Posonij ad Dannubium in Pannonia. Ferdi(nando) caesare Augus(to) foel(ici) Imp(eratore)*. EK, N. III. 1. f. 1^r.
- 25 SZENDREI, 1981. 133.
- 26 MELITENSI, Dominico – MELITENSI, Carolo: *Hierolexicon sive Sacrum Dictionarium*. Romae, 1677. 489., ill. KÜHÁR Flóris – RADÓ Polikárp: *Liturgikus Lexikon*. Komárom, 1933. 339.
- 27 *Missalis Romani* editio princeps Mediolani anno 1474 Prelis Mandata, Fuentes Litúrgicas, Mendoza, Centro de Estudios Filosóficos Medievales, 2004. Lelőhelye: Biblioteca Ambrosiana (Incun. 2024 olim S. Q. N. II. 14) ill. Biblioteca Apostolica Vaticana (Rossiana stampati 125).
- 28 DOBSZAY LÁSZLÓ: *Az esztergomi rítus*. Budapest, Új Ember Kiadó, 2003. 86.
- 29 *Liturgikus lexikon*. Szerk. VERBÉNYI István–ARATÓ Miklós Orbán. Budapest, SZIT – Kairosz, 2001, 211.
- 30 HORECZKY, Jan: *A miselurgia szövegfeldépítése*. In: *Kereszténység, Kultúra, Közélet*. Szerk. ŽILKA, Tibor. Budapest–Piliscsaba, PPKE BTK–METEM, 2001. 89–90.
- 31 SZENDREI, 1981. 44.
- 32 PÁSZTOR Lajos: *A magyarság vallásos élete a Jagellók korában*. Budapest, METEM, 2000. 74.
- 33 *Missale Romanum, Római Misekönyv*. Összeáll. Országos Liturgikus Tanács, Budapest, Az Apostoli Szentzség Könyvkiadója, 1991. 383–433.
- 34 DOBSZAY, 2003. 85.
- 35 BÁRDOS Kornél: *Magyarország zenetörténete 1541–1686*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 157.
- 36 EK, N. III. 1. fol. 18–20.
- 37 EK, N. III. 1. fol. 5–41.
- 38 DOBSZAY, 2003. 86. ill. EK, N. III. 1., fol. 5.
- 39 RAJECZKY Benjámin: *Középkori missaléink praefatio-dallamai*. In: *Rajeczky Benjámin írásai*. Szerk. FERENCZI Ilo-na. Budapest, Zeneműkiadó, 1976. 107–119.
- 40 RAJECZKY, 1976. 118.
- 41 RAJECZKY, 1976. 111–113.
- 42 SZENDREI, 1981. 57.
- 43 SZENDREI, 1981. 140.
- 44 PAPP Ágnes: *Katolikus egyházi zene*, szócikk. In: *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon V*. Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 185.
- 45 SZENDREI, 1981. 42.
- 46 MEZEY László: *A római misekánon*. In: *Magyar Egyházze-ne*, 3. évf. (1995/96) 3. sz. 277–286.
- 47 DOBSZAY László: *A Breviarium Strigoniense jellegzetes pontjai*. In: *Ars Hungarica*, XVII évf. (1989) 1. sz. 38. Némi bizonytalanságot okoz, hogy a miseszövegek esetében jóval nehezebb helyi hagyományokat kimutatni, mint a breviariumok esetében, hiszen az előbbiek jóval egysé-ge-sebbek voltak nemzetközileg.
- 48 EK, N. III. 1. fol. 1^r.
- 49 FAZEKAS István: *A Magyar Udvari Kancellária leltára 1577-ből*. In: *Fons*, IX. évf. (2002) 232.
- 50 GÁL-MLAKÁR, 2007. 289–294.
- 51 KÖBLÖS József: *Az egyházi középírást Mátyás és a Jagellók korában*. Budapest, MTA Történettudományi Intéze-te, 1994. 444–480.
- 52 ŠEDIVY, Juraj: *Az egyház a középkori Pozsonyban. Régi vá-lasztások és új kérdések*. In: *Fejezetek Pozsony történetéből magyar és szlovák szemmel*. Szerk. CZOH Gábor–KOC-SIS Aranka–TÓTH Árpád. Pozsony, Kalligram, 2005, 124.
- 53 ŠEDIVY, 2005. 125.
- 54 ČERNA-STUDNIČKOVÁ, Milada: *A művészeti élet és kap-csolatai Pozsonyban, Zsigmond király uralkodásának ide-jén*. In: *Ars Hungarica*, XII. évf. (1984) 32.
- 55 A szakirodalom a pozsonyi káptalan által őrzött illumi-nált könyvek egy részét cseh és osztrák mestereknek tu-lajdonítja, más részét külföldön iskolázott pozsonyi mes-ternek. ČERNA-STUDNIČKOVÁ, 1984. 32.
- 56 CSONTOSI János: *Adalékok a magyarországi XIV–XV. századi könyvmásolók és betűfestők történetéhez*. In: *Ma-gyar Könyvszemle*, 4. évf. (1879) 47.
- 57 KNAUZ Nándor: *A magyar egyház régi mise- és zsolozs-makönyvei*. Esztergom, 1870, 12., CSONTOSI, 1879. 48.
- 58 HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofilek*. Szerk. WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintéze-te, 1992. 152., illetve BURAN, Dušan–ŠEDIVY, Juraj: *Listiny a knižné maliarstvo na sklonku stredoveku*. In: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Szerk. BURAN, Dušan. Bratislava, 2003, 516–517.
- 59 Bakócz Graduále, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. I. 1a, vö. SZENDREI, 1985. 163.
- 60 EK, N. III. 1. fol. 2^r–4^r.
- 61 MIKÓ, 2008. 83.
- 62 A felső-rajnai E. S. mester vagy Martin Schongauer met-szeteinek hatását számos hazai liturgikus kódex illuminá-lásában felfedezhetjük. SOLTÉSZ Zoltánné: *A magyaror-szági könyvdíszítés a XVI. században*. Budapest, Akadé-miai Kiadó, 1961. 16.
- 63 MIKÓ Árpád: *II. Lajos király címereslevelei. Egy speciális heraldikai reprezentációs forma művészettörténeti kérdé-sei a késői Jagelló-korban Magyarországon*. In: *Habsburg*

- Mária, Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521–1531. Budapest Történeti Múzeum, 2005. szeptember 30.–2006. január 9. Kiállítási katalógus. Budapest, 2005, 74., 77.
- 64 Lásd EK, N. III. 1. f. 15^r, f. 35^r.
- 65 Lásd EK, N. III. 1. f. 12^v, f. 14^v.
- 66 Lásd EK, N. III. 1. f. 31^r, f. 35^v.
- 67 Lásd EK, N. III. 1. f. 12^v, f. 14^v.
- 68 Lásd EK, N. III. 1. f. 27^r, f. 13^v.
- 69 Lásd EK, N. III. 1. f. 24^{r-v}, f. 26^r.
- 70 Lásd EK, N. III. 1. f. 20^v.
- 71 Noha kéziratos előzményük is van igen szép példákkal, mint Váradi Péter kalocsai érsek Szent Jeromos leveleit tartalmazó kötete, melyet indafonatos díszekkel festettek ki. HOFFMANN, 1992. 133–134.
- 72 V. ECSEY Judit: Régi magyarországi nyomdák betűi és díszei 1473–1600. Budapest, OSZK–Balassi Kiadó, 2004.
- 73 Lásd EK, N. III. 1. f. 10^r.
- 74 SOLTÉSZ, 1961. IX. tábla, 16.
- 75 Lásd EK, N. III. 1. f. 8^r, f. 32^r.
- 76 SOLTÉSZ, 1961. XIV. tábla.
- 77 SOLTÉSZ, 1961. XXX. tábla.
- 78 SOLTÉSZ, 1961. XXXII–XXXIII. tábla.
- 79 Lásd EK, N. III. 1. f. 35^r.
- 80 SEIBERT, Jutta: A keresztény művészet lexikona. Budapest, Corvina, 1986. 284.
- 81 SOLTÉSZ, 1961. XLIII. tábla.
- 82 Lásd EK, N. III. 1. f. 15^r.
- 83 KLANICZAY Tibor (Szerk.): Janus Pannonius. Magyarországi humanisták. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982. 728. A szöveg fordítását Csonka Ferenc készítette.
- 84 EK, N. III. 1. f. 42^r.
- 85 KIRSCHBAUM, Engelbert (Szerk.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie 2. Róma, 1969. 492.
- 86 GYULAI Éva: Egy közép-európai tudós portréjához. Verancsics-ikonográfia In: Parasztok és polgárok. Történeti tanulmányok Tóth Zoltán tiszteletére. Szerk. POZSGAI Péter–CZÖCH Gábor–HORVÁTH Gergely Krisztián. Budapest, Korall, 2008. 170, 173.
- 87 VÉGH János: Dunai iskola, szócikk. In: Magyar Művelődéstörténeti Lexikon II. Budapest, Balassi Kiadó, 2004. 259–260.
- 88 A hasonló háttérben megjelenő tájázások esetében gyakori sematikus problémakussá teszi a kérdést, illetve gyakran azonosíthatatlanok a háttérben lévő épületek. Noha van olyan példa a korszakból, mint a Pozsonyi antifonále 1^v A-iniciáléja, melynek háttérében a pozsonyi vár épületét jelző két torony látható. MAROSI Ernő (Szerk.): Magyarországi művészet 1300–1470. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 629. Az Egerről ebből az időből készült metszetek ugyan nem zárják ki az ábrázolás ilyen szándékát, azonban bizonyítani nem tudjuk az egyezést. Lásd: Hans Siebmacher: Eger 1596-os ostroma - rézmetszet. In: SUGÁR István: Az egri vár históriája. Budapest, Zrínyi Kiadó, 2002. 72.
- 89 A rengeteg példa közül csak egyet említve: az 1520 körülre datált eperjesi Szent Anna harmadmagával-oltárkép Hütter János városi szenátort és fiát védőszentjükkel, Szent Jánossal örökíti meg. Magyar Nemzeti Galéria Ltsz. 53.566.
- 90 SZ. KOROKNAY Éva: Magyar reneszánsz könyvkötések. (Művészettörténeti füzetek 6.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973. 31.
- 91 SZ. KOROKNAY, 1973. 46.
- 92 ROZSONDAI Marianne–MUCKENHAUPT Erzsébet: Telegdi Miklós és a nagyszombati CH-monogramos kötéscsoport. In: Magyar Könyvszemle, 116. évf. (2000) 3. sz. 287.
- 93 MAZAL, Otto: Europäische Einbändkunst aus Mittelalter und Neuzeit. 207 Einbände der Österreichischen Nationalbibliothek, Graz, 1970. 51.
- 94 STEINMANN Judith: 16. századi zürichi könyvkötések a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában. In: Magyar Könyvszemle, 118. évf. (2002) 3. sz. 243.
- 95 STEINMANN, 2002. 244.
- 96 STEINMANN, 2002. 243.
- 97 MUCKENHAUPT Erzsébet: XVI. századi német reneszánsz típusú szignált könyvkötések a csíksomlyói műemlékkönyvtár gyűjteményében. In: Erdélyi Múzeum 55. évf. (1993), 3–4. füz. 1–23. 1993, 18. A kötés pontosan szignált és datált, 1560-ban készítették, tulajdonosa Jacob Ritschen 1572-ben tett bejegyzést az első tábla belső felére. Csíksomlyói Műemlékkönyvtár, Ltsz. 1491.
- 98 ROZSONDAI–MUCKENHAUPT, 2000. 285–306.

Art historical considerations on the Liturgical Book of Antal Verancsics

Antal Verancsics's *Praefationale* is a special liturgical book from the 16th century preserved in the Archdiocesan Library of Eger. It was illuminated and written in Bratislava in 1563. This hand-painted and hand-written liturgical book, from a time when book printing prevailed, is a unique piece of the Library's collection. Collecting illuminated books was an important part of the representation of Hungarian humanists in the 16th century. Antal Verancsics, the successful diplomat first became Bishop of Eger, later Archbishop of Esztergom and the governor of Hungary. In 1563 he had this liturgical book made for his first bishopric mass probably by a member of the Hungarian Chancellery or a foreign master. The ornaments and letters of the manuscript are partly from the late medieval Hungarian tradition of illuminating documents and from Hungarian printed ornaments. One part of the initials in the book has squared background with interlacing foliate tendrils and splendid colours, the other part of the capital antiquas are decorated with naturalistic plants and animals with darker colours. We can also find a decorative slat on the title page, which is very similar to ones that can be seen in several printed books of the same period.

The codex was written in a humanist rounded bookhand on parchment. The tunes of the *Praefationale* were written in squared notation, which were used by only the Papal Court and the Franciscans during this time. Another special feature of this book is its literary genre, since this is a unique copy of a collection of archbishopric prefaces in Hungary.

The *Praefationale* has wooden boards covered with white leather. The binding was made in a late medieval German style with patterns using runners on the leather binding. The binding of the *Praefationale* shows three runners used in general. These were from Zürich and other German binding workshops that sold material to Hungarian workshops. In Hungary the press of Miklós Telegdi in Trnava worked with similar runners to the ones used on the *Praefationale*.

Although the style and elaboration of the *Praefationale* cannot be compared with the best renaissance liturgical codices, its unique genre and ornaments show bishop Verancsics's humanist taste and illustrate his role in Hungarian renaissance.

N. KIS TÍMEA

„Olyan Istent ... hordoznak a lelkükben, amilyent meg is festettek” Illusztrációk két 16. századi antitrinitárius kiadványban

Az 1560-as évek második felében Krisztus preegzisztenciájának, ezáltal a Szentháromság viszonyrendszerének kérdése került a viták középpontjába mind az erdélyi, mind a lengyel antitrinitáriusok között;¹ Dávid Ferenc (1520 k.–1579) unitárius püspök például ebben az időszakban több mint tíz e kérdéskört tárgyaló munka szerkesztésében is részt vett. Ezek közül egyik legfontosabb a *De falsa et vera...*² címmel Rafael Hoffhalter gyulafehérvári nyomdájában kiadott, nemzetközi felháborodást keltő latin nyelvű mű. Dudith András püspök már 1568. április 9-én tudósítást küldött róla Habsburg Miksa királynak; írásához csatolta „imagines in ludibrium Trinitatis” megjelöléssel a könyv fametszetekkel illusztrált íveit is.³

A kötet összeállítóinak célja a nemzetközi szintre való kilépés lehetett; közönsége ennek megfelelően inkább a tanultabb, a teológiai vitákban jártas világi és egyházi személyekből állt. A munka a közép – európai unitárius tanok összegzéseként készülhetett; az unitarizmus hívei és ellenfelei egyaránt hivatkoztak rá; téziseit több külföldi egyetem is bírálta a Szentháromság-tagadás elleni disputációk alkalmával.⁴

A szerkesztők két könyvre, egy kilenc fejezetből és egy hosszabb, tizenöt fejezetből álló egységre osztották művüket. Az első könyvben helyezték el a háromságra vonatkozó hamis tanok keletkezésével, illetve ezek kritikájával foglalkozó szövegeket, míg a második elsősorban a pozitív tantartalmazó részekből áll. Az egyes fejezetek szerzőit a kötetben nem nevezték meg, így azokra a vendégszövegekből és a kontextusból lehet következtetni. A kiadvány negyedik fejezetében jelentek meg a Szentháromságot kigúnyoló fametszetek, melyekhez a szerzők rövid értelmező szövegeket is illesztettek.

Hasonló célú, Erdélyben megjelent Szentháromság-tagadó metszetillusztrációkról más forrásból is tudunk. Császmái István gyulafehérvári unitárius prédikátor egy vitairatában így tisztázta bizonyos Szentháromság-tagadó képek kinyomtatásának vádját: „Thordai András dévai plébános e napokban valami írását bocsátotta ki, melyben erősen kárhoztat engemet, hogy én az Antichristus képeit, melyekkel az ő tudományát a szegény együgyű községnek szívébe behintette, kinyomtatam.”⁵ Az irodalomtörténészek között vita tárgya, hogy az 1567-es, mára csak utalásokból ismert Császmái-féle vitairatban szereplő metszeteket adták ki újra az egy évvel később megjelent *De falsa et vera...*-ban, vagy azok eredetileg is az utóbbi kiadványba lettek szánva, és csak annak 1567-es előkészítési munkálatai során vették át, és adták ki Császmái kötetében a Szentháromság-ábrázolásokat.⁶ Balázs Mihály véleménye szerint⁷ az utóbbi lehet helyes, hiszen a *De falsa et vera...* nemzetközi szereppel bíró rangosabb kiadvány, mint Császmái vitairata.

A kérdésre amúgy sem adhatunk pontos választ. Császmái ellenfelétől, Thordai Andrástól is csak arra következtethetünk, hogy a prédikátor kiadványában voltak Szentháromságot kigúnyoló metszetek, de hogy ezek pontosan megjelölhetők a *De falsa et vera...* kötetben szereplőkkel, legalábbis annak minden ábrája szerepelt-e Császmái kiadványában, nem tudhatjuk. A kérdést tovább árnyalja, hogy 1569-ben Heltai Gáspár kolozsvári nyomdájában megjelent a Dávid és Giorgio Blandrata szerzőpáros *Refutatio Scripti Georgii Maioris*⁸ című kiadványa, melyben három, a *De falsa et vera...*



1. kép: Winchesteri Szentháromság Máriaival és a Gyermekkel. London, British Museum. 11. század eleje

kötettől eltérő, de hasonló rendeltetésű Szentháromság-ábrázolás található.⁹ Esetünkben azonban elégséges csupán azt figyelembe venni, hogy az ilyen típusú illusztrációk az általunk ismert erdélyi emléanyagban kizárólag 1567 és 1569 között jelentek meg.¹⁰

A *De falsa et vera...* negyedik fejezetében nyolc metszetillusztráció található;¹¹ mindegyikhez rövid megjegyzést, magyarázatot is illesztettek. A fejezet előszava mintegy a képi vállalkozás összegzésének is felfogható: „Hogy mit szült az egy lényegről és három személyről szóló szofista tanítás és milyen Istent tisztelt eddig a pápaság, íteld meg az alábbi közölt képmásokból.”¹² Ezt a „megítélést” befolyásolando az egyes ábrázolásokat a következő jelzőkkel illették: szörnyű képek, háromarcú bálvány, monstrum, pompás dicséretben sokszor megénekelt nevetséges csinálmány, Antikrisztus torzszüleménye, az alvilágból visszahívott szörnyeteg avagy „az Antikrisztus cerberusai és a pápisták istentelen bálványai, amelyeknek mérgét némán, süketen és vakon ettük mind a mai napig.”

A két vizsgált kiadványban a Notgottes kivételével szinte az összes fontos Szentháromság-ábrázolás megjelenik. Ezek jelentős része eredetileg a keresztény ikonográfia hagyományos ábrázolástípusai közé tartozik; ezért csak a szövegkontextus veti fel a metszet gúnyos jellegét (ilyen például az Ábrahám és a három angyal típusból eredeztethető metszet). Az illusztrációk másik csoportja a hagyományos ikonográfiai típusok különös jellemzőit erősíti fel és teszi nevetségessé a kép és a szöveg egymásra utalásával (ilyenek a tricephalus és trifrons

ábrázolások). Végül a hagyományos ikonográfiai típusokon túllépve, azokat kiegészítve valószínűsíthetően eredetileg is a Szentháromságot gúnyoló céllal készült ábrázolások különíthetők el (mint a Jelenések könyve Babiloni Szajhájának alakja a pápaságra és a Szentháromságra utaló jegyekkel).

Az összegyűjtött képtípusok ironikus megjelenítői lehetnek annak az anomáliának, hogy a Háromságot jellemző fogalmaknak¹³ sok esetben egy-egy jellemzőjét tudták csak kiemelni a képzőművészeti hagyományban, például a Három angyal típus kellően érvényre juttatta a hármasságot, de az egységet nem. Így ezek kiküszöbölésére egyre újabb kényszerű képi formák jelentek meg; elég csak a winchesteri, Máriával és a gyermekkel ábrázolt Szentháromságra¹⁴ (1. kép) vagy Luca di Tomme Trinitas-Gnadenstuhl-táblaképére¹⁵ (2. kép) gondolnunk.

Az egyes típusok torz jegyei és túlzásai ellen azonban nem kizárólag a protestáns felekezetek emelték fel a szavukat. Antonius firenzei érsek (1389–1459) és Johannes Molanus (1533–1585) lövni teológiaprofesszor is bírálta a Szentháromság egyes ábrázolástípusait. Molanus felvetette, hogy az egyházatyák által minden részletében nem kanonizált és előírt ábrázolási típusok is okozhatják a festők (és a megrendelők) következtetését, így téves képtípusok kialakulását. VIII. Orbán pápa 1628-ban eretneknek nyilvánította és megtiltotta a tricephalus és trifrons ábrázolásokat, mivel azokat torznak, természet- és keresztényellenesnek tartotta, olyannak, melyek félreérthetővé teszik a Szentháromságot. Végül XIV. Benedek 1745-ben kiadott bullája rögzítette a Szentháromság egyház által engedélyezett négy ábrázolástípusát.¹⁶ Kimondta, hogy az ábrázolások módját Isten a megjelenések által meghatározta, ezért újat kitalálni vagy a meglévőt megváltoztatni nem szabad.¹⁷

E tanulmány célja a továbbiakban az antitrinitáriusok ezirányú reflexióinak bemutatása a *De falsa et vera*, valamint a *Refutatio Scripti Georgii Maioris* összesen tizenegy metszetillusztrációjának és azok provenienciájának rövid, a terjedelmi korlátok miatt csupán vázlatos ismertetésével.



2. kép: Luca di Tomme: Gnadenstuhl. San Diego, Timken Museum of Art. 1360 körül



3. kép: Tricephalus Szentháromság. Fametszet, 67×45 mm. *De falsa et vera*. Gyulafehérvár 1568

Az első metszet

Az első ábrázoláson egy megemelt talapzaton álló, dicsfény-nyel övezett büszt látható, ahol a nyakon ülő három szakállas férfifejet egy közös korona övez. (3. kép) A Szentháromságnak ez az ábrázolástípusa az egyik legrégebbi, ún. tricephalus (három fej egy törzsön). A tricephalus ábrázolások párja a trifrons, tehát egy törzsből kiinduló három arcú típus.¹⁸ Az ilyen típusú Trinitas-ábrázolások a 381-es, a Szentháromság egylényegűségét dogmává emelő konstantinápolyi zsinat után terjedtek el. VIII. Orbán pápa 1628-i tiltó bullája ellenére a típus tovább élt; egyik kései magyarországi példája jól szemlélteti az egyes képtípusok erőszakos változtatásának nehézkességét.¹⁹ (4. kép)

Az értelmezést árnyalja, hogy ez a típust (tehát az egy törzsből kinövő három fejet illetve arcot) az ördög, illetve az általa ébresztett három kívánság²⁰ képi kifejezésére is használták. Először Origenésnél szerepelt az ördög hármasságként való leírása, majd Nikodémus apokrif evangéliumában (400 k.) mint triceps Belzebub jelent meg.²¹ Dante Isteni színjátékában a Sántát jellemezte hasonló leírásban.²² Trifrons Sántáról a *De falsa et vera*...-ban is olvashatunk. Az első metszetet követő magyarázatokban a szerzők Hieronymus Cardanus *De subtilitate*²³ című művéből idézve mutatnak be egy jelenetet, ahol a szentségsértő pap áldozatát követően hármascarú fej, majd az ördögök egynéhány légiója is megjelent.

A második metszet

A második metszet egy talapzaton álló, ágyéktól fölfelé látható emberi testet ábrázol, mely két szakállas fejben végződik. A figura egyik karját áldásra emelve, a másikat leengedve tartja. A fejek fölött dicsfény-nyel övezve a Szentlélek galamb képében látható kiterjesztett szárnyakkal. (5. kép) Az illusztrációt magyarázó szöveg szerint „ez a második monstrum egy krakkói templomban található, s a nagy keresztényi tisztelet-



4. kép: Trifrons Szentháromság. Magyar Nemzeti Galéria. 18. század közepe

tel megfaragott szobor azt ábrázolja, hogy miképpen származik mindkettőből a Szentlélek." Az ezt követő latin versidézet „kétfejű Janusának” hangsúlyozása utalhat ez ábrázolás – típus legkorábbi gyökereire is. A trónoló Szentháromság egy másik lehetséges antik mintaképeként többek között Ernst H. Kantorowicz, s őt követve Kovács Zoltán írta le a késő császárkori érmek egy csoportját, melyek a társuralkodókat egy-

más mellett ülve, közös trónon ábrázolták.²⁴ A synthroni (trónon osztozó) két vagy három figura fölött esetenként az őket megáldó vagy megkoronázó Victoria (a kereszténység államvallássá tétele után Krisztus vagy Krisztogram) is megjelent.

A két különálló emberi test egymás mellé helyezése kevésbé, az egy törzsből kinövő két fej meglehetősen ritka Szentháromság-ábrázolási típus. Mindkét esetben a Szentlélek galamb képében a két fej között lebeg.

A harmadik metszet

A harmadik ábrázolás egy átlós vonalú oltármensát ábrázol, rajta liturgikus tárgyakkal (két égő gyertya és kehely). A mensa mögött álló pap éppen bemutatja az áldozatot, ennek jelzésére az ég felé emeli a nagyméretű ostyát (rajta alig felismerhető Keresztrefeszítés-jelenet). Az ostyából kiáramló dicsfény- és felhőréteg között válik láthatóvá az Atya, alatta keresztrel a vállán a gyermekként ábrázolt Fiú, majd a Galamb formájában alászálló Szentlélek. (6. kép)

Beszédes a kötet szerkesztőjének kommentálása: „Mivel a pápisták azt akarják, hogy az ostya imádandó legyen, és ugyanakkor az egyedüli, háromságos Isteni imádják, azt kell állítaniok, hogy az ostyában benne van a teljes háromság, s hogy ez ne tűnjék bálványimádásnak, hetedik Kelemen ezzel a képpel akarta nyilvánvalóvá tenni, amely most is látható Róma különféle udvaraiban.” E megjegyzés megerősíti, hogy ebben az esetben nem csupán az egyes Szentháromság-ábrázolások kigúnyolása volt a cél, hanem az antitrinitáriusok egyik tételére való utalás is az Úrvacsorattal kapcsolatban, akik tagadják, hogy Krisztus valóságosan és lényege szerint jelen van az Oltáriszentségben.²⁵

Az Enyedi György (1555–1597) harmadik unitárius püspök által nemes egyszerűséggel csak „pápista babonának és mulatságnak”²⁶ aposztrofált transsubstantiatio, tehát átlényegülés tana, mely szerint az ostya és a bor a szertartások folyamán Krisztus testévé és vérévé válik, az 1215. évi lateráni



5. kép: Szentháromság. Fametszet, 53×39 mm. De falsa et vera. Gyulafehérvár 1568



6. kép: Eucharistia. Fametszet, 67×41 mm. De falsa et vera. Gyulafehérvár 1568



7. kép: Eucharistia. Francia miniatúra. Párizs, Bibliothèque Nationale. 15. század

zsinat óta dogma. A tétel igazságát azonban újra és újra bizonyítani kellett a hitetlenkedők előtt; erről tanúskodnak az ún. eucharisztikus csodák, valamint azok képi narrációi is.²⁷ Az Eucharistia-ábrázolások egy típusában az ostyát (egy ritka variánsban az azt szimbolizáló a gyermek Jézust) az átváltoztatás pillanatában az ég felé emelő pap jelenik meg. (7. kép)

Bár a metszet előképeként említett VII. Kelemen-féle ábrázolást eddig nem találtunk, az valószínűsíthetően ugyanolyan nagy példányszámban kibocsátott, az egyes hittételekre utaló metszet lehetett, mint például Binder János Fülöp (1735? – 1811) Apologetikus ábrázolás a katolikus tan védelmére című



8. kép: Szentháromság. Fametszet, 58×50 mm. De falsa et vera. Gyulafehérvár 1568

rézmettszete.²⁸ Utóbbi nem az oltáriszentség és az átváltoztatás jelenetére helyezi a hangsúlyt, hanem Luther és Kálvin ellenében Krisztus és az Atya szerepeltetésével igazolja a katolikus Eucharistia-tan igazságát, egyben az Úrvacsoratan körüli heves vitákra is utal.

Negyedik metszet

A metszeten három többé-kevésbé egyforma szakállas, dicsfénnel övezett szakállas férfi látható egy megterített asztal mögött. Az asztalon tálak, kenyér és kehely látható. A kommentár szerint „többfelé látható ez a pompás dicséretekben sokszor megénekelt neveltséges csinálmány is, mely a háromnak teljes örökkévalóságát, teljes egyenlőségét és teljes egytelnyegűségét bizonyítja.” (8. kép)

Ennek az ábrázolástípusnak a kiindulópontja az Ábrahám és a három angyal ószövetségi története. Ebből több típus is kialakult, úgy mint a találkozás, illetve a lakoma. Utóbbi esetben a jobbra hasonló három férfi zömmel egyedül jelenik meg és utal a Szentháromságra. A típus eredete már az első századra visszavezethető; az Ábrahámot meglátogató három angyalt ugyanis már akkor is a Szentháromság szimbólumának tartották.²⁹ A Sancta Maria Maggiore 5. századi római mozaikján a történet két elkülönített keretben került bemutatásra: az egyik a három vándor megjelenése Ábrahám előtt, a másik a megvendéglés. Utóbbi típus variánsa a három személy vagy angyal egy asztal körül való ábrázolása.

A 12. századtól kezdve az antropomorf Háromság-ábrázolások egyre gyakoribbá váltak, ikonográfiájuk is gazdagodott. Ha a művész a három személy egységét, azonosságát kívánta hangsúlyozni, az isteni személyeket egyformán, többnyire attribútumok nélkül ábrázolta. Ha azonban a hármasság, különbözőség láttatása volt a fontosabb, a személyeket individualizálták; ennek legegyszerűbb módja az attribútumok mellett az életkorok szerinti megkülönböztetés volt.



9. kép: Szentháromság. Fametszet, 60×38 mm. De falsa et vera. Gyulafehérvár 1568



10. kép: Gnadenstuhl. Fametszet, 60×39 mm. De falsa et vera. Gyulafehérvár 1568

Az Ábrahám-jelenet továbbértelmezése a Trinita eucharistica néven ismert típus, ahol a Szentháromság egy asztal vagy oltár mellett tűnik fel, melyen különböző, az eucharistiára utaló motívumok (kehely, tál ostyával, kenyér stb.) láthatók.

Ötödik metszet

A metszet középtájt osztott; felső részén az Atya koronás, dicsfénnel övezett alakja jelenik meg, egyik kezével elbocsátó mozdulattal lefelé mutat, mely irányban a kép alsó felében felhők között a vállán keresztet vivő gyermek Jézus és a Galambként megjelenő Szentlélek látható. (9. kép)

Előképe nagy valószínűséggel az Angyali üdvözlés egy típusa: a gyermek Jézus a mennyből Mária felé szálló alakja már egy 1100 körüli kötéstáblán is megjelent.³⁰ A típus elméleti megerősítést nyert a conceptio per aurem dogmájával, mely szerint az Ige megtestesülése Mária fülén keresztül történt: ezt jelképezi a Mennyekből vagy az Atyától induló, Mária felé tartó fénynyaláb, melyen esetenként a galamb formában látható Szentlélek (ritkábban a gyermek Jézus is) megjelent.³¹ A három isteni személy együttes megjelenése azt jelképezi, hogy a Megtestesülésben az egész Szentháromság részt vett; az inkarnáció pedig a megváltás első aktusaként értelmezhető.³² A típus Magyarországon a 15. században terjedt el.

Metszetünket a következő szöveg értelmezi a De falsa et vera...-ban: „Az Antikrisztus torzszüleménye ez, mely azt mutatja be, hogy Krisztus teste semmit sem kapott a Szűztől, hanem valóságosan az égből szállt alá.” Ez a megjegyzés azért fontos, mert – az Eucharistia-ábrázoláshoz hasonlóan – az antitrinitáriusok másik fontos hittételét is megjelenítette: ők ugyanis nem fogadták el Jézus öröktől való Istenségét; szerintük a megtestesülést követően az Atya akaratából lett azzá.

Hatodik metszet

A hatodik metszeten a trónuson ülő, dicsfénnel övezett koronás Atyaisten maga előtt tartja a keresztet, melyre a fiát feszítették fel. A kereszt tetején áll a kiterjesztett szárnyú, galamb képében megjelenő Szentlélek. (10. kép)

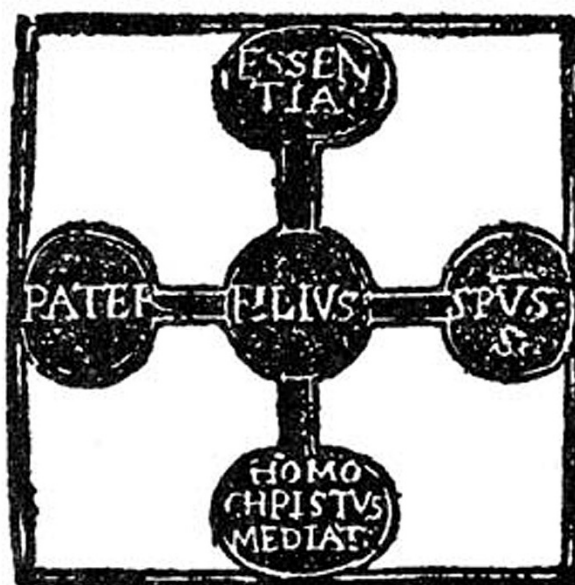
A Kegyelem trónusa vagy Gnadenstuhl típus szentírási alapja a Zsid 4,14–16.³³ Első példái a már a 12. századi miniatúraművészetből ismertek (ilyen a Cambrai Missale Gnadenstuhl-ábrázolása),³⁴ de a késő középkorban Itáliában és Németországban is elterjedt; a quattrocento idején már általános és kedvelt típusává vált a Szentháromságnak.³⁵ Két fő típusa ismert: a trónoló Atya a halott Krisztust tartja vagy a halott Krisztust a kereszten; kettőjük között a Lélek lebeg galamb formájában. Utóbbi néhol érinti szárnyával az Atya és a Fiú száját, mintegy kifejezve, hogy a Lélek az Atya és a Fiú lehelletéből származik.

Hetedik metszet

A hetedik metszet egy keresztet ábrázol, melynek szárai egy-egy medalionban végződnek PATER, ESSENTIA, SPIRITUS S. és HOMO CHRISTUS MEDIAT [or] felirattal. A kereszt közep-tengelyében egy újabb medalionban a FILIUS szó olvasható. (11. kép) A metszet a kötetben található magyarázata szerint „Stancarus találmanya, aki azt képzelte, hogy Krisztus közvetítő az emberek és a teljes háromság között. Három redős tógát is készített, s azt szétnyitogatva mutatta be a háromságot az egységben.” Hogy a metszet ténylegesen Stancarus³⁶ találmanya vagy egy korábbi ikonográfiai típus újraértelmezése, nem dönthetjük el bizonyosan.³⁷

Nyolcadik metszet

A nyolcadik ábrázoláson egy díszes gyűrű látható három, egymástól egyenlő távolságra álló kicsúcsosodó ékkövel. (12. kép) A típust szemléletesen írja le a De falsa et vera... negyedik fejezetének szerzője: „A minap Méliusz Péter³⁸ által az alvilágból visszahívott szörnyeteg. Egyetlen gyűrű három drágakövel ékesítve, hogy egyszerre mutasson be mindent, kedvelt Jehoma – Elohimját, továbbá az egyetlen lényeket és annak három személyét.”



11. kép: Stancaro Szentháromság-magyarázata. Fametszet, 42×42 mm. De falsa et vera. Gyulafehérvár 1568

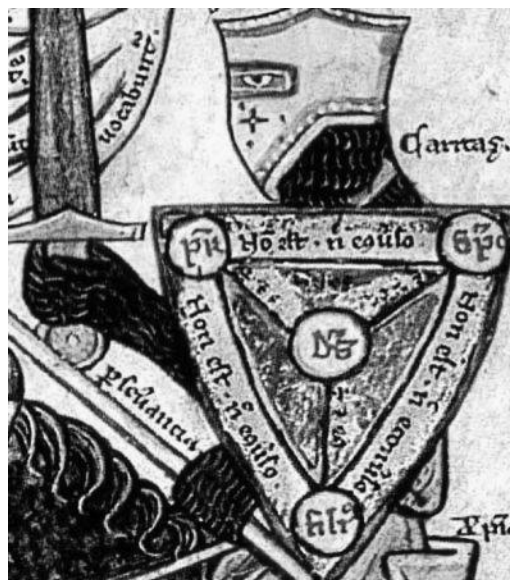


12. kép: Melius Péter Szentháromság-magyarázata. Fametszet, 42×42 mm. *De falsa et vera*. Gyulafehérvár 1568

E gyűrű-motívum egy korai, már az ókeresztény művészetben használt Szentháromság-szimbólumra eredeztethető vissza. A görög delta betű háromszög alakját a Szentháromságra utalónak vélték; használata a teológiai irányelvek változásával hol háttérbe szorult, hol megerősödött: koraközépkori megjelenése után rövid ideig a 11. században jelentkezett, majd a 15. századtól terjedt el a keresztény ikonográfiában. A delta egyik változata az egyenlő szárú háromszög, melynek középpontjában esetenként egy kör is megjelenik a földet szimbolizálva, mely ábrázolás így komplexitásában az isteni gondviselés szimbólumává válik.³⁹ A kört, illetve egymásba fonódó három kört gyűrűk is helyettesíthetik. Az egy gyűrű-



13. kép: A Szentháromság pajzsa. Fametszet, 80x47 mm. *Refutatio Scripti Georgii Maioris*. Kolozsvár 1569



14. kép: A Szentháromság pajzsa. Guillelmus Peraldus: *Summa virtutum et vitiorum*. 1260 körül

ben lévő három ékkő a hármasság és az egység teljességét hivatott szemléltetni úgy, hogy benne mindkét archetípus, tehát az egyenlő oldalú háromszög és a kör is megjelenik. A kör és a háromszög a barokk korban újra kedvelt Szentháromság-szimbólummá vált.

Kilencedik metszet

A kilencedik metszeten egytestű, háromfejű, dicsfénnel övezett figura trónol, maga előtt pajzsot tartva. A pajzsmezőben négy körformában az Atyára, Fiúra és a Szentlélekre utaló kezdőbetűk jelennek meg; egy-egy körből háromfelé ágazó feliratos sávval. A sávokban az est, illetve non est szavak olvashatók. (13. kép) A metszet feliratok segítségével szemlélteti a Szentháromság legfőbb jellemzőit: az Atya, a Fiú és a Lélek is ugyanaz az Isten, de az Atya nem azonos személy a Fiúval, a Fiú a Lélekkel, a Lélek az Atyával. A metszet felirata: „Hoc Idolum continetur in libro, cui titulus est, Officium beatae virginis: In principio Missae de Trinitate. Qui liber impressus est Romae, Anno Domini 1533.”

A Szentháromság pajzsa vagy Scutum Fidei⁴⁰ néven ismert ábrázolástípus már a középkori angol és francia miniatúra-művészetben is megjelent. Egyes típusok a személyekre utaló attribúciós jegyekkel is bővültek. Esetenként a pajzs nem, csak a geometriai ábrák jelennek meg.⁴¹ Guillelmus Peraldus⁴² *Summa virtutum et vitiorum* (1260 k.) (14. kép) című kódexének egyik illusztrációja a hadba induló vitézzel és annak pajzsán mint az őt védelmező Szentháromság – szimbólummal hűen tükrözi a Trinitas, mint védelmező gondolatát. A pajzsot tartó Szentháromság típusa az előbbi típus egy variánsa, ahol a trifrons Háromság az ábra segítségével mutatja be magát a szemlélőnek. Ilyen metszetillusztrációt ismerünk például egy 1524-ben kiadott párizsi imádságoskönyvben is, mely esetben a négy evangélista-szimbólum megjelenése utalhat a Szentháromság újszövetségi kinyilatkoztatásaira is. (15. kép)

Tizedik metszet

A metszeten egy mezőn lépdelő asszony látható, egyik kezében glóbuszt, a másikkal körmeneti keresztet tartva, fején tiarával. Három fonatú hosszú haja háromfelé száll. (16. kép) Bár a metszetet magyarázó feliraton a Lycisca felirat olvas-



15. kép: Szentháromság pajzsa. Livre d'Heures. Kiad. Simon Vostre. Párizs 1524

ható, a kép valószínűleg más jelentéssel is bír, mint hogy Claudius császár Lycisca néven hírhedté vált felesége, Valeria Messalina képében gúnyolja ki a katolikus egyházat.⁴³

A babiloni parázna János Jelenések könyvéből ismert.⁴⁴ A szentek és Jézus bizonyoságtévőinek véréből megrészegült asszony alakja a keresztény ikonográfiában is megjelent. A re-



16. kép: Babiloni Parázna. Fametszet, 80x47 mm. Refutatio Scripti Georgii Maioris. Kolozsvár 1569



17. kép: Tricephalus Szentháromság. Fametszet, 80x47 mm. Refutatio Scripti Georgii Maioris. Kolozsvár 1569

formáció idején a pápaság, illetve maga a pápa allegóriájaként vált népszerűvé mind a Szentírás-magyarázatokban, mind a gúnymetszeteken és a templomi berendezési tárgyak díszítőfestéseiben is. Mivel a Jelenések könyvében semmiféle utalás nem található a hármasságra, a metszeten látható nő hármasság-hajfonata az adott kontextusban a Szentháromságra utaló motívumnak tekinthető.

Tizenegyedik metszet

A fametszeten egytestű, de háromfejű, három-három kézfejű és lábfejű figura látható dicsfényű övezve, csillagokkal határolt Glóbuszon ülve. Hat kézfeje közül kettőt áldásra emel. A metszetet kísérő szöveg egy krakkói templomban látott ábrázolásra hivatkozik ebben az esetben is. (17. kép) A metszet címe Lygaeus; a kísérő magyarázó szöveg így hangzik: Hoc idolum extat in templo ad Arce[m] Cracouiensem, quod quotannis in Trinitatis festo populo venera[n] dum proponitur, A qua et nomen suum polonice[m] sortitu[m] est rachos.

A típus a Maiestas Domini ikonográfiai típusát követi; a fő különbség az Úr megháromszorozása az isteni személyeknek megfelelően. A világ felett uralkodó Maiestas Domini, mint a Szentháromság gondolatkörének meglétéről már egy 10. századi miniatúra is tudósít. Az Aethelworld benedictionale egyik miniatúráján a trónoló figura a Maiestas Domini ikonográfiáját követi ugyan, de a felirat többértelművé teszi az illusztrációt: „Omnipotens trinitas, unus et verus deus, Pater, Filius et Spiritus Sanctus.”⁴⁵

A metszet eredeti gúnyos célzatát kérdőjelezi meg, hogy ennek az ikonográfiai típusnak egy kései rokona éppen a magyarországi emléktárgyban található meg a pesti ferences templom egyik stallumának háttámláján.⁴⁶ (18. kép)

„Olyan Istent ... hordoznak a lelkükben, amilyent meg is festettek”: a tanulmány címének választott sor szintén a De



18. kép: Szentháromság. A pesti ferences templom stalluma.
18. század első fele

falsa et vera-ban olvasható, s a lehető legpontosabban jellemzi az antitrinitáriusok törekvését tanaik bemutatására a szöveg és a képi ábrázolások együttes erejével. A két kötetben bemutatott metszetek előképei tehát a keresztény ábrázoláshagyományban keresendők; felhasználásuk elsődleges oka, hogy a katolikusok fegyverét mintegy önmaguk ellen fordítva, tehát az évszázadok folyamán tisztelet övezte képeknek a Bibliával való összeférhetetlenségét bemutassa. Szerepük nem csupán az illusztráció, az egyes szövegek kiegészítése volt, hanem teljesen önálló funkcióval felvértezve az évszázados hagyományok jogosságának megkérdőjelezése.

Hiába igyekezett a Hagomány szerepét felülértékelni az egyház, sőt egyenrangúvá tenni az Írással, hiába állította, hogy egyes nagyjai ugyanúgy a Szentlélek sugallatára jegyezték le Bibliaértelmezéseiket (említhetjük például Nagy Szent Gergely legendáját), következtetéseik csak hamisak lehetnek. Miután pedig a katolikus dogmarendszer az Írásra hivatkozva ugyan, de a Hagomány által meghatározott képtípusokat hozott létre, e képeknek szükségszerűen ugyanolyan hamisaknak kell lenniük, mint az Antikrisztus által megfertőzött, értelmében elhomályosított Szentírás-magyarázatoknak.

A bemutatott metszeteknek azonban a Hagományból táplálkozó képi torzulások bemutatásán kívül más, legalább ennyire fontos szándéka is felismerhető. A kísérő szövegek ugyanis többször hivatkoznak a keresztény ikonográfiai hagyománytól eltérő eredetű egytestű, három- vagy kétfejű lényekre. Forrásaikban antik auktorokra és koruk szerzőire egyaránt hivatkoznak. Hieronymus Cardanus 1547-ben megjelent *De subtilitate* című munkájából idézve egy hármas alakban megjelent ördögfigura imadásáról tudósítottak. Barbosa Odoardust,⁴⁷ Magellán útítársát említették a calcuttai Brahman – Visnu – Siva istentriásszal kapcsolatban: „olyan bálványt kell imádni, amely három koronával van ékesítve, s azt háromnak és egy istennek is nevezik.” Flavius Blondust⁴⁸ idézve említették a szabinok

hármasteneit (Sarctus, Fidius, Semipatex), akikről azt hitték, „név szerint ugyan hármast, a valóságban ugyan egyetlenegy.” Hasonló vonatkozásban említették Ovidius Római naptárját is. Egyes mitológiai személyek, mint Cerberus, Janus vagy éppen az egy törzsből kinövő három fejű és hat-hat végtagú Geryones is hasonló okból kerültek említésre.

E hangsúlyos motívumok és képi egyezéskeresések a bibliai szent eredet ellentételezésére szolgálhatnak;⁴⁹ tehát kevésbé véletlenszerű válogatásként, mint inkább a legproblémásabb típusok tudatos összerendezésének eredményeként értékelhetők. Nem csak azt bizonyítják, hogy az Írás megrontásával alakultak ki, tehát hamisak és a bálványokkal egyenértékűek, hanem az eredetileg e képtípusoknak a keresztény valláson kívüli hasonló ikonográfiai megfeleltetések manifesztációjának is tekinthetők.

Jegyzetek

- 1 Servet Mihály (1511–1553) két munkája: a *De trinitatis erroribus* (1531) és a *Restitutio Christianismi* (1553) nagy hatást gyakorolt az erdélyi Szentháromság tagadókra. Servet úgy vélte, a János evangéliumában sokat vitatott Logos Jézus születéséig az Atyát jelölte, azt követően lett Krisztus, aki azért lett isten, mert az Atya az istenség teljességét adományozta neki. A Lélek pedig nem külön isteni valóság, hanem csak az Atya személytelen ereje, dispositioja.
- 2 *De falsa et vera unius Dei patris, filii et spiritus sancti cognitione libri duo. Authoribus ministris ecclesiarum consentientium in Sarmatia et Transylvania* (leírása: RMNy I. 254.) Id. *Két könyv az egyedülvaló Atyaistennek, a Fiúnak és a Szentléleknek hamis és igaz ismeretéről*. Az Erdélyi Unitárius Egyház Gyűjtőlevéltárának és Nagykönyvtárának kiadványai 2. sorozatszerk. Kovács Sándor – Molnár B. Lehel. Kolozsvár, 2002.
- 3 Dudith András 1568. április 9-én Miksa királynak írott levelében a következőket írta a műről: „*Editur nunc liber Ecclesiarum Transylvanicarum nomine. Mitto exemplum ejus foliis, nam liber nondum allatus est.*” L. Wien, Haus-Hof- und Staatsarchiv, Polon. I. 13c. 47r
- 4 A kiadvány részletes bemutatása: Kovács – Molnár, 2002. 9–27. Balázs Mihály bevezető tanulmánya.
- 5 Thordai Sándor András írására való felelet, melyben az *Antichristus három isteninek dögletős tudományát otalmazza hamissággal és szidalommal* címmel (Gyulafehérvár, 1568). RMNy I. 246.
- 6 Simén Domokos a Császmái – vitairat előbb idézett sorából azt a következtetést vonta le, hogy a vád a *De falsa et vera...* miatt érte az unitárius prédikátort (Keresztény Magvető 1877. 230–232). Kanyaró Ferenc szerint a *De falsa et vera...* negyedik fejezete egy korábbi Császmái – mű alapján készült, és az abban található illusztrációk miatt érte támadás. (*Magyar Könyvszemle* 1896. 331). Borbély István a Hoffhalter műhely nyomdászának nevezi Császmait (*Unitárius polemikusok* 1909. 63). Ezt Gulyás Pál cáfolta kimutatva, hogy a metszetek készítője Raphael Hoffhalter lehetett, akinek Melius Juhász Péter *Az Szent Jánosnak több jelenésnek igaz és írás szerint való magyarázása* című művének előszavában szemére is vetette a nyomdásznak, hogy „a pénzért elárulta, mert megfaragta és csúfolta a Szentháromságot.” (Gulyás Pál: *A könyvnyomtatás Magyarországon a XV – XVI. században* II. 1931. 136–138.). Id. még Soltész Zoltánné: *A magyarországi könyvnyomtatás a XVI. században*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 85–87.

- 7 BALÁZS Mihály: *Az erdélyi antitrinitarizmus az 1560-as évek végén*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988. 26.
- 8 *Refutatio Scripti Georgii Maioris in quo Deum trinum in personis, et unum in Essentia: Unicum deinde eius Filium in persona, et duplicem in naturis, ex launcis Antichristi probate conatus est* (RMNy I 272.)
- 9 *A Defalsa et vera...* nyugat-európai olvasottságát jelezheti, hogy valószínűleg arra reagálva adta ki Georg Maior wittenbergi evangélikus tanár a *De uno et tribus personis* című vitairatát, melyben Dávid és Blandrata antitrinitárius tanítását támadta. Erre a műre reagált a két erdélyi szerző. Egy másik ismert reflexió a református Károlyi Péter tollából származik (Wittenbergben adták ki 1571-ben *Brevis, erudita et perspicua explicatio orthodoxae fidei de uno vero Deo, Patre Filio et Spiritu sancto adversus blasphemias Georgii Blandratae et Francisci Davidis errores* címmel).
- 10 Az első nyolc metszetet Kanyaró Ferenc és Gulyás Pál leírása alapján a lengyelországi és erdélyi unitárius papok szedték össze a katolikus Krakkó, Róma stb. környékéről. (*Magyar Könyvszemle*, 1896, 331) Az illusztrációkat véleménye szerint Raphael Hoffhalter készítette. (GULYÁS, 1931. 137). Ugyanezt tételezi fel Soltészné is, továbbá az 1569-i kötet három metszetének mesterét a kiadás helyétől függetlenül Raphael Hoffhalterként azonosította, már csak azért is, mert Heltai kiadványainak illusztrációitól tárgyban és stílusban is eltérnek. (SOLTÉSZNÉ, 1961. 61). A tizenegy illusztráció metszőjének kérdésével jelen dolgozat nem foglalkozik.
- 11 A kilencedikre (Jézus megkeresztelkedése) csupán utalás található, metszet nem.
- 12 KOVÁCS – MOLNÁR, 2002. 59–62. Ford. Péter Lajos.
- 13 Az ábrázolásnak ugyanis ki kell mutatnia a személyben a sajátosságot, a lényegben az egységet, a fölségben az egyenlőséget (ennek kifejtését ld.: DÁVID Katalin: *Adatok a Trinitas ikonográfiájához*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XI (1962). 24–39.)
- 14 British Museum, Cotton MS Titus D. XXVII, fol. 75^v. Részletesen KANTOROWICZ, Ernst H.: *The Quinity of Winchester*. In: *The Art Bulletin* XXIX. (1947), 73–85.
- 15 Luca di Tomme: Gnadestuhl, 1360 k. San Diego, Timken Museum of Art.
- 16 Ábrahám és a három angyal, Jézus megkeresztelkedése, Gnadestuhl, illetve a Dánielnek megjelent öreg Atya, az emberi alakban megjelent Fiú és a galamb képében a Lélek hármasa. A „monstrum horrendum” kritika több teológusnál is visszatérő elem, mint: Bellarmin: *Disputationes*, Ingolstadt, 1590 és Interian de Ayala: *Pictor christianus eruditus*. Részletesebben ld. HECHT, Christian: *Katolische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*. Berlin, 1994, 356–364. DÁVID, 1962. 24–39. és KOVÁCS Zoltán: *Antropomorf Szentháromság-ábrázolások a középkori Magyarországon*. In: *Művészettörténeti Értesítő* XLV (1996), 187–202. SZAKÁCS Béla Zsolt: *Szentháromság-ábrázolások a középkori Magyarországon. Kutatási helyzetkép*. In: „Oh, boldogságos Háromság” – *Tanulmányok a Szentháromság tiszteletéről*. Szerk. BARNA Gábor. Budapest, 2003. 13–36.
- 17 Jelen dolgozatban nem foglalkozunk a testetlen és elképzelhetetlen Atya, illetve a kettős természetű Fiú ábrázolhatóságának dogmatikai kérdéseivel, csupán utalnánk arra, hogy az egyházatyák mellett több zsinat (mint a 692. évi trullouszi, a 787. évi niceai – melyre reagál a Libri Carolini –, az 1551. és az 1553–54. évi moszkvai) is tárgyalta e kérdéskört.
- 18 Jellemző példái a magyar emléktárgyakban: trifrons Szentháromság: Gömörirákos, 15. század eleje; tricephalus Szentháromság: Zsegra, 14. század vége.
- 19 BODA Zsuzsa: *Egységes Hármasság – XVIII. századi trifrons Szentháromság-szobor a Magyar Nemzeti Galériában*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XLV (1996), 274–276. Az egy törzsből egy fejű, de három arcú büszt a trifrons-típushoz tartozik; leírása szerint a hátoldal csapolása és faragása arra utal, hogy az arcokat ebben az esetben is közös dicsfény övezte.
- 20 1 Jn 2,16. – a szemek kívánsága, a test kívánsága, az élet kevélysége.
- 21 Siegbert von Glemboux krónikájának folytatásában (1221) az ördög megtévesztésképpen a tricephalus Szentháromság alakjában jelent meg. Idézi: BODA, 1996. 274.
- 22 Pokol, 34. ének.
- 23 Hieronymus Cardanus (1501/06–1576) filozófus, matematikus és fizikus. *De subtilitate* (A Magasztosságról) című munkája 1547-ben jelent meg Baselben.
- 24 Példákkal ld. KANTOROWICZ, 1947. 77–78. és KOVÁCS, 1996. 191.
- 25 Lényegében ugyanezt vallotta Kálvin és Zwingli is ellentétben Lutherrel: az Úrvacsora nem a megváltói áldozat újrajátszódása, hanem csak az arra való emlékezés, tehát csupán jelkép.
- 26 ENYEDI György: *Rövid válasz*. In: *Enyedi György válogatott művei*. Vál. BALÁZS Mihály – KÁLDOS János. Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó, 1997. 50.
- 27 Több olyan legenda ismert, melynek alapja az a papi (és közvetve nyilván laikus) kétely, hogy Krisztus valóságosan jelen van-e az átváltoztatott (és esetleg a hívek által ellopott) ostyában, mely a szertartás alatt (vagy a lopás után) végül csodálatosan ténylegesen testté és vérré változik. Ilyen például a lancianói csoda (8. sz. közepe), ivorrai csoda (1010 k. – Spanyolországban egyébként ezeket Szent Kételynek is nevezik), morrovallei (1560) és a talán legismertebb bolsanói csoda, melyet követően 1264-ben IV. Orbán pápa kötelező ünnepé tette a Corpus Domini, azaz Úrnapi ünnepét. (Ld. még Nagy Szent Gergely miséjét is.)
- 28 1756-ban adták ki Kalocsán, eredetileg Telek József egyik úrnapi prédikációjához készült. Leírása: SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk szentképek Magyarországon*. Budapest, 1984. 9. tábla.
- 29 Szent Ambrus és Szent Ágoston is kitért a jelenet feloldására. Utóbbi megjegyzése, hogy Ábrahám hármat látott és egyet imádott („tres vidit et unum adoravit” – ld. Contra Maximinum Arianum Episcum). Ld. DÁVID, 1962. 31.
- 30 EÖRSI Anna: *Sed venit redemptor, et victus est deceptor. Egy román kori Angyali üdvözlés / Keresztre feszítés könyvborító ikonográfiája*. In: *Ars Hungarica*, XXV (1997), 27–46.
- 31 SZAKÁCS, 2003. 15.
- 32 EÖRSI, 1997. 27–46. SZAKÁCS, 2003. 15.
- 33 „...mivel tehát olyan kiváló főpapunk van...járuljunk bizalommal a kegyelem trónusához.”
- 34 *Cambrai Missale*, 1130 k. Cambrai, Bibliothèque Municipale. manuscript no. 224.
- 35 DÁVID, 1962. 28.
- 36 Franciscus Stancarus (1501–1574) olasz protestáns teológus, akit vallási elveiért több országból elűdöztek. Miu-tán Petrovics Péter maga mellé vette, Erdélybe költözött, ahol több hitvitába bonyolódott többek között Dávid Ferencékkel is.

- 37 E tanulmány írója mindeddig nem talált az idézettel rokonítható illusztrációt.
- 38 Melius Péter (1532–1572) debreceni református püspök. Fellépett a radikális vallási irányzatok, elsősorban az anti-trinitarizmus ellen. Dávid Ferencsel is többször bonyolódott hitvitába. A Szentháromság védelméért Debrecenben kiadott munkái 1566-ból és 1567-ből nem maradtak fenn.
- 39 DÁVID, 1962. 27.
- 40 Ld. Eph 6,16: (az ördög ravaszságai ellen felvértezve) „Mindezekhez fölvevén a hitnek pajzsát, amellyel ama gonoszoknak minden tüzes nyilát megolthatjátok.”
- 41 Hasonló, bár későbbi, vsz. 18. században készült ábra ismeretes a segesvári Siechhofkirche (ún. „leprások temploma”) szószékének hangvetőjén is. A kiegészítésért köszönet Kovács Zsoltnak.
- 42 Guillelmus Peraldus: a 13. században élt dominikánus szerzetes, lyoni érsek. *Exempla (Summa) virtutum et vitiorum* című bibliai példagyűjteménye a 17. század közepéig az egyik legnépszerűbb erkölcsi példatárnak számított. Kézírt másolatai után 1473-ban jelent meg először nyomtatásban Bázelen.
- 43 SOLTÉSZNÉ, 1961. 61. V. ECSÉDY Judit: *A régi magyarországi nyomdák betűi és díszai 1473–1600*. Budapest, Balassi Kiadó, 2004. 97–98.
- 44 JnJel 17, 4: „Öltözött vala pedig az asszony bíborba és skarlátba, és megékesített vala arannyal és drágakövel és gyöngyökkel, kezében egy arany pohár vala, tele utálatosságokkal és az ő paráznaságának tisztátalanságával”
- 45 PANOFKY, Erwin: *Once more, „The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece.”* In: *Art Bulletin*, XX (1938). 419–442. különösen: 433. Idézi KOVÁCS, 1996. 191. A *Grimbald – evangelium* (1020 k.) miniatúrája ezt a trónoló alakot háromszorozza meg. Az eredetileg csak egy isteni személyt ábrázoló típusokból kiindulva azok megháromszorozásával nyert új ábrázolási formák hasonló céllal készülhettek, mint a három személyt egy testbe összeolvasztó, de a fejeket (esetleg végtagokat) külön ábrázoló képek: a dogmatika szerint ugyanis az egy Isten három személyből áll, tehát a Maiestas Domini mint személy egyben magában foglalja az Atyát és a Lelket, a Gnadenstuhl-ábrázolások Atyája pedig a fiút és a Lelket is.
- 46 Szilárdfy Zoltán hívta fel rá Boda Zsuzsa figyelmét (ld. BODA, 1996. 275.) A reliefen lant alakú keretelésben, sugárkoszorúban, a fejeken tiarát viselve nagy Glóbuszon trónol a trifrons Szentháromság. A glóbusz alatt kiterjesztett szárnyú sas áll, csőrében a Háromságra utaló háromszöggel. Ez esetben nem csak a három arc, de a három test egybeolvasztása is világosan érzékelhető, így látszik három jogart tartó, két áldó mozdulatú kéz, négy térd és négy, a glóbuszon nyugvó lábfej is.
- 47 Barbosa Odoardus (+ 1521): portugál utazó. Írásai részletekben már 1516-ban megjelentek, összesítve csak 1588-ban.
- 48 Flavius Blondus (1388–1463): *Roma Instaurata* (Az újramódott Róma) című kiadványa nyomtatásban először 1483-ban Velencében jelent meg.
- 49 E jelenség nem egyedi, legalábbis hasonló célja lehetett Christian Franckennek is, aki a jezsuitákkal való 1579. évi szakítását követően megírta *Breve colloquium Iesuiticum* című, a korban nagy érdeklődéssel fogadott művét. Ebben beszámolt arról, hogy egyszer egy japán jezsuita misszió jelentésében egy buddhista kolostor leírását olvasta, melynek tagjait aszketikus életük nagy szentség hírébe hozta. Francken így kommentálta ezt: „Hamarosan tudtára ébredtem ugyanis annak, hogy ki se lehetne olyat gondolni, ami jobban hasonlítana a mi regulánkhöz, azért attól kell komolyan tartani, hogy ez a mi vallási regulánk nem isteni, hanem emberi és filozófiai eredetű, hiszen a pogányok is ismerik, akikről azt állítják szakszerű leírásokban, hogy természetükben, szokásaikban, képességeikben igen hasonlítanak a tehetségesebb európaiakhoz.” Ugyanerre a jelentésre támaszkodva egyéb összehasonlításokat is tett a japánok és a katolikusok vallása közt. Ld. SZCZUCKI, Lech: *Két XVI. századi gondolkodó. Jacobus Palaeologus és Christian Francken*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 91.

“They are carrying such a God in their souls as they painted” Illustrations in two 16th century anti-Trinitarian publications

The purpose of this essay is to present the illustrations of engravings that appeared in two 16th century Transylvanian anti-Trinitarian publications (*De falsa et vera*, 1568 and *Refutatio Scripti Georgii Maioris*, 1659). Besides giving a brief description of the iconographical characteristics of the single representation types, we also look for an answer as to why and how these illustrations of engravings unique in the Hungarian relics could appear. We propose that this is an example of a coexistence of image and text on the base of which they can definitely be separated from the publications that appeared in Transylvania and belong to other denominations.

The altogether eleven engravings belong mostly to the type of representation of the Holy Trinity, which was originally and traditionally accepted in Christian iconography. The context of the texts, however, indicates the sarcastic nature of the engravings. The other group of the illustrations emphasizes the deformed features of the iconographical types and makes them ridiculous by the inter-allusion of the image and text. Therefore, it can be stated that in addition to the traditional iconographical types, illustrations that originally mock the Holy Trinity can be distinguished.

KORUHELY NIKOLETTA

Sir Peter Lely: *Frances Stuart képmása*.

A szépség hagyománya a 17. századi angol portréfestészetben

Jelen tanulmány Sir Peter Lelynek a Frances Stuartról, Richmond és Lennox hercegnőjéről festett, a budapesti Szépművészeti Múzeumban található portréjával (1. kép) foglalkozik. A vizsgálati módszer elsősorban nem a levéltári jellegű, adatokra fókuszáló kutatás, hanem sokkal inkább a műnek egyfajta kultúrtörténeti értelmezése. A cél az, hogy a portrén szereplő képi elemek és jelenségek megfelelőit, illetve párhuzamait megtaláljuk a kor kulturális diskurzusaiban; s ennek a kulturális közegnek az ismerete által egy sokkal élőbb és teljesebb képet kapunk Frances Stuart portréjáról, valamint arról, hogy a korabeli szemlélő előtt hogyan jelenhetett meg a mű, milyen tartalmat hordozhatott a képmás a néző számára. A probléma tehát, amely alapján ez a munka foglalkozik a *Frances Stuart portréval*, a mű beilleszkedése a kor Angliájának portréfestészetébe, a női szépség megjelenítésének hagyományába, a II. Károly által teremtett, formált udvari kultúra jellegzetességeibe. Ennek megfelelően, egy hagyományosabb bevezető után, olyan pontokra szeretnék kitérni, mint a színházzal és a költészettel vonható párhuzamok, valamint a korabeli divattal vagy az udvari viselkedési mintákat tárgyaló értekezésekkel jelentkező kapcsolat.

Sir Peter Lely (1618–1680) II. Károly korának meghatározó portréfestője. A holland származású mester az 1640-es évek elején költözik Angliába, ahol hamarosan Anthony van Dyck egykori patrónusának, Northumberland hercegének, Algernon Percynek a szolgálatába áll, hogy ott alávesse magát a Van Dyck-i portréfestészeti hagyománynak; majd 1660-ban a Stuart restaurációval a királyi udvarban betöltött szerepét illetően is követi nagy elődjét.¹ A budapesti *Frances Stuart képmás* Lely késői munkái közé sorolható, az 1670-es évek közepére-végére datálhatjuk a művet. Ennek megfelelően, és az 1660-as évek gazdag, meleg kolorizmusával ellentétben, ezen a képmáson a komorabb, sötétebb színek dominálnak, elsősorban a kékes és vöröses árnyalatok, a korábbi alakok frissességét egyfajta bágyadtabb jellemzés váltja fel, az arcábrázolás pedig egyre sematikusabbá válik, jelezve a restauráció sztereotip női szépségideálját.² Ezen tendenciákkal összhangban Lely a késői portrék esetében, Anthony van Dyck műhelygyakorlatának mintájára, a képi elemeknek már csak egy meghatározott, leszűkített készletéből válogat, munkái alakokról, kellékekről, gesztusokról és drapériákról korábban készített vázlatrajzok összeállításával, variálásával jönnek létre.³ Kitűnően megfigyelhető ez a jelenség, ha a Frances Stuart-portrét összehasonlítjuk például Jane Bickerton, Lady Norfolk 1677–78-ban, Sir Peter Lely által festett képmásával. Mindkét hölgy lépcsőn vagy színpadon áll, mindkettőjükönél megfigyelhető az antik hatású díszletelem, a dombormű, illetve a szintén figurális ábrázolással ellátott váza, valamint a pilaszter és a képből keresztben kinyúló, súlyos függöny ábrázolása. A drapéria és a viselet egyszerű, letisztult formákat követ, ezek gyűrődései, bizonytalan helyzete, illetve az alakok jellegzetes tartása visz valamennyi mozgalmasságot az igen színpadias összehatású képekbe.⁴ Ezen elemeket érdemes részleteikben is megvizsgálnunk.

A háttérben megjelenő oszlopok, pilaszterek és függönyök alkalmazása a barokk portréfestészetben megszokottnak tekinthető. Mint tudjuk, a 17. században a Francia Akadémia tevékenységének hatására a *historia* már hivatalosan is első

a műfajok között; így a *historia* festészet elemeinek a portréfestészetbe való átemelése egyfajta rangbeli emelkedést kíván biztosítani a portré számára, másrészt a modell előkelő társadalmi pozíciójára utal.⁵ A színpadon való elhelyezés alapján a kellékeket színházi díszletnek is tekinthetjük, ami indokolt lehet II. Károly udvarának színház-szeretete és teátrális atmoszférája miatt is, ahogy erről a későbbiekben részletesen szó lesz. A dombormű jelenlétének jelentőségére rávilágít továbbá, mennyire népszerűvé vált az antik művészet Angliában a 17. század folyamán, s a korszak mennyire elvárta a klasszikus műveltség meglétét a magasabb társadalmi körök tagjaitól.

A modell szépségét kívánja kiemelni az a jellegzetes tartás, amelyet Frances Stuart képmásán, Lely késői női portréin, valamint követőinek munkáin is gyakorta láthatunk. Már Leonardo is arra bízta festészetről írott traktátusában, hogy az alakokat könnyed, kecses mozdulatokkal ábrázoljuk – különösen igaz ez a végtagok esetében, melyek akkor szépek, ha laza, változatos mozgást végeznek.⁶ Giovanni Paolo Lomazzo 1584-es *Trattatójában* pedig kifejezetten az S alakzat jelentőségére hívja fel a figyelmünket, dicsérve Parmigianino kecses alakjait, amelyek Lely számára is előképként szolgálhattak.⁷ Lomazzo szerint az ábrázolt figurának ezt a vonalat kell követnie mind egészében, mind részleteiben, hiszen az alak „ettől válik majd széppé.”⁸

William Hogarth *The Analysis of Beauty* című írásában szintén a hullámvonalal azonosítja a szépség vonalát. Habár könyve csak 1753-ban jelent meg, a benne található gondolatoknak nyilvánvalóan megvan a maguk előzménye, s az ötle-



1. kép: Sir Peter Lely: *Frances Stuart képmása*. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Olaj, vászon. 235×140 cm. 1670-es évek második fele

tek már a 17. században is relevánsak lehetnek. Maga Hogarth is történeti szemlélettel ötvözi elméletét: rögtön könyvének bevezető fejezetében elmondja, már Rubens művészetében is a nagy, lendületes hullámvonal a kompozíció elvi és gyakorlati alapja.⁹ Kellemes a szemnek, ha az egyszerűség és változatos-ság ilyenfajta kettőssége, a képen levő elemek hullámozó jellege mozgásra készíti azt. Éppen ezért az S alakzatnak minél több-féle módon érdemes szerepelnie a művön. Az emberalakok megjelenítésekor Hogarth valamilyen mozgás ábrázolását, az egyszerű vonalú, hullámozó drapéria és a göndör haj lehetőségeinek kihasználását ajánlja. Hasonlóképpen, mind vizuálisan, mind pedig a lélek számára, kellemes az előkelőség ábrázolása.¹⁰ Ennek egy központi kritériuma a szép, elegáns mozgás,¹¹ melynek ábrázolásához hozzájárul a változatos mozgást idéző drapéria,¹² illetve a test és különösen a sok lehetőséget rejtő végtagok megfelelő megjelenítése. A legjobb példát mindehhez az antik szobrok, illetve az ezekre visszautaló női alakok szolgáltatják, melyeknek szépséget és bájot kölcsönöz a hullámvonalat leíró, kecses tartású kar, s a harmóniát sugárzó tartás, melyhez gyakran társul a mű egységét biztosító szimmetrikus kialakítás is. Ezeket a kritériumokat láthatjuk megvalósulni számos Vénusz-ábrázoláson,¹³ illetve a Frances Stuart portrén is. A gesztus tehát magában hordozza a Vénuszra való utalás lehetőségét, amely tény jól példázzák Tiziano itáliai szépségekről festett portréi is. Nála ez a kézmozdulat gyakran együtt jár a haj megérintésével és egy kortárs belső tér ábrázolásával, ezáltal egyértelmű utalássá válik a „Vénusz toalettje” témára; s így az ebben a szerepben tetszelgő hölgyek egyfajta modern Vénuszként értelmezhetők.¹⁴ Természetesen ez a minta kitűnően felhasználható, és tökéletesen alkalmas a restauráció szépasszonyainak, udvarhölgyeinek jellemzésére; a Lely munkáin látható könnyű ruházat, az *undress* pedig hozzájárul az intímabb, Vénusz toalettjébe illő hangulathoz is.¹⁵

Az antik művészet iránti érdeklődés a portrékon, a kortárs költeményekben, a színházban és a mindennapokban megjelenő viselet változásában is megmutatkozik. Van Dyck angliai tartózkodásának korai portréit és kései, különösen az 1630-as évek második felében készült műveit összehasonlítva észrevehetjük, hogy a festő fokozatosan elhagyja a kortárs angol öltözködés olyan emblematis, divatos elemeit képeiről, mint például a csipkegallér, s a ridegebb, feszélyezőbb ruhák átadják helyüket egy új, könnyedebb, egyszerűbb viseletnek. Hasonló tendenciát figyelhetünk meg az udvari költőknek, így például Robert Herricknek, Richard Lovelace-nek vagy Edmund Wallernek a női szépséget tárgyaló műveiben is, melyekben a kosztümökről és a finom nőiségről szóló sorok egy-egy Van Dyck-vagy Lely-portré leírásának hatnak.¹⁶

Ruhán a bájos zűrzavar
Szertelen víg kedvet kavár;
A váll fölött általvetett
Batiszt: áttetsző örület;
Kóbor csipke imitt-amott
S a rőt ruhaderék ragyog;
A kézelőn a bog hanyag;
Kuszán indáz minden szalag;
Libeg (szemet magára hív),
Alsósoknya tajtékozik;
Laza cipőfűzőcsokor
Szilaj-előkelőn bomol,
S rajtam nagyobb hatalma van,
Mint ha a műgond gáncstalan.
(Herrick: *Szemrevaló hanyagság*)¹⁷

A 18. század elejéről visszatekintve Gerard de Lairesse Van Dyck és Lely esetében egyfajta „római divatról” beszél, a laza, könnyű, a nyakat és a vállat szabadon hagyó, pongyolaszerű ruhák és kecses pózok átvételéről, a nimfákra emlékeztető viselet és az aktuális angliai divat ötvözéséről egy klasszikus szépségideál elérése érdekében. Meglátása szerint tehát a cél az antik ideális szépségre való visszautalás a klasszicizáló kosztüm segítségével. Ezzel a véleménnyel valamelyest ellentétes álláspontot képvisel Roger de Piles és William Sanderson. De Piles szerint ezek a kosztümök más portrékon megjelenő fantasztikus jelmezekkel egyetemben, sokkal inkább a korból, az aktualitásból való kiemelkedést, az időtlen jelleg felkeltését szolgálják, mint egy múltbeli korra való utalást. Egyfajta közéleti képvisel William Sanderson, aki a tárgyalt kosztümtípust 1658-as, *Graphice* című művében, a *careless romance* [hanyag elegancia] kifejezéssel illeti, és kiemeli, hogy az antikos kosztümök jelentősége abban áll, hogy nem mennek ki a divatból, vagyis időtlenséget sugároznak.¹⁸

Az új típusú kosztüm tehát több szempontból is igen előnyösnek bizonyul, ami indokolja széleskörű népszerűségét, hagyománnyá váló használatát. Az egyszerűbb ruha például nem vonja el a figyelmet az ábrázolt modelltől, így nagyobb hangsúlyt kaphat az alak önmagáért való szépsége; továbbá a divatelemek elhagyása egyfajta időn kívülséget, örökérvényű eleganciát teremt a képen, ugyanakkor a divatos antik ideálra is utal. Szintén a kosztümöknek köszönhetően a portré mint műfaj közelebb kerül a *historiához*, vagyis egyfajta rangbeli emelkedésen megy keresztül, ahogy ezt fentebb már tárgyaltuk. A különféle művészeti és társadalmi igények, kritériumok összeegyeztetésével és megvalósításával tehát létrejön az az ideál, amely egy bizonyos kulturális kör, kiemelt társadalmi réteg, az arisztokrácia és az udvar szimbólumává, reprezentációs eszközévé válhat.¹⁹ Ennek a kódrendszernek a jelenlétét az a tény is jelzi, hogy míg az előkelő körök tagjai bármikor megengedhették maguknak ezt a lazább viseletet, az alacsonyabb rangú személyeknek mindig teljes ruházatban kellett megjeleníteniük a feljebbvalóik előtt, ezáltal reflektálva társadalmi státuszukra.²⁰

Az *undress* és a *careless romance* térnyerését, a ruhák leegyszerűsödését és az ékszerek elhagyását elsősorban a színházi jelmezekhez köthetjük; olyan konkrét kellékek átvételéről is beszélhetünk továbbá, mint az Inigo Jones által az udvari *masque*-okhoz tervezett jelmezekről ismert feltűzött ruhaujj motívuma, vagy a drapériát elől összetartó nagy gyöngygomb.²¹ Lely továbbviszi tehát a Van Dyck-i *undress* és *careless romance* technikáját, vagyis többek között a csipkegallér és a hosszú ujj elhagyását, valamint a bőséges drapéria, a puha, fényes szatén szerepeltetését a portrén; majd a divat változásaira reagálva²² az 1660–70-es években elsősorban női ing fölött viselt könnyű, fűző nélküli ruhát és laza esésű drapériákat, köpenyt vagy palástot, használ kosztümként, mint azt Frances Stuart portréján is megfigyelhetjük. Szintén jellegzetes és a tárgyalt portrén is megmutatkozó elem a váll felett áthúzott vagy onnan induló drapéria, a felsőruha alól kilógó, hullámozó női alsóing, valamint a díszített, ékszerberakásos szegély; érdemes megfigyelni továbbá az Inigo Jones-féle jelmezokről származó gyöngyös brosst, melynek láthatóvá tételéhez a festő még játékosan fel is hajtja az alsóing fodrait.²³

A színház mindig is kiemelkedő szerepet játszott az angol kulturális életben. Kivételt csak a 1649-től 1660-ig tartó cromwelli időszak képez, amely tiltotta a színházak működését, s amely után éppen II. Károly rendelte el újfent a színházak megnyitását, így az intézmény Lely működésének éveiben

különösen nagy figyelmet kapott, amihez az az 1660-as törvény is jelentős mértékben hozzájárult, amelyben az uralkodó engedélyt adott a színésznők fellépésére. Ennek értelmében feltételezhetjük, hogy budapesti portréján Frances Stuart színésznőként tündökölt a színpadon, ahogy a valóságban is gyakorta tette, egy-egy könnyed *masque* keretében. A hercegnő ilyenfajta udvari játékokban való szerepléséről naplójában Samuel Pepys is beszámol.²⁴ Úgy gondolom azonban, hogy ennél többről is szó lehet. Ahogy arról a viselkedési mintákat tárgyaló itáliai értekezések már a 16. században beszámolnak, az udvarban mintegy általános érvényűvé vált a szerepjáték, a barokkban kiteljesedő *theatrum mundi* gondolata: az ábrázolt személyek nem csak egy-egy portré vagy *masque* kedvéért öltöttek magukra egy bizonyos szerepet, hanem ebben az időszakban fokozottan felismerték, és kinyilvánították, hogy ők maguk, mint király vagy udvarhölgy, is folyton szerepeket játszanak.²⁵ Ez a II. Károly Angliájában is rendkívüli mértékben érzékelhető jelenség, amelyben elmosódott a határ a valóság és a színjáték között, gyakorlatilag Shakespeare melankolikus figurájának, Jaques-nak a koncepcióját igazolja, miszerint „Színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő.”²⁶

Az udvarbeli viselkedési mintákat tárgyaló értekezések műfaja, amely „a világ nagy színpadán mindenkor kifinomult fellépésre képes ember modelljét”²⁷ kívánja az olvasó elé állítani, a 16. századi Itáliában születik meg. Az olasz nyelven íródott főbb művekből hamar készülnek fordítások Európa szerte, így a 17. századra már Angliában is közzismertté és igen népszerűvé válnak a szigetországban *conduct book*-ként emlegetett munkák.²⁸ Alapműnek Baldassare Castiglione *Il Cortegiano* [Az udvari ember] című, 1528-as munkáját tekinthetjük.²⁹ Castiglione egyik központi kategóriája a kellemmel, a *gratiával* összekötött fogalom, a *sprezzatura*, vagyis a fesztelen könnyedség, amely az elegáns viselkedés alapja, s melyet a szerző a következőképpen ír le: „...már sokszor elgondolkoztam azon, vajon honnan is születik ez a kellem, ... [és] találtam egy egyetemes szabályt, amely, úgy vélem, minden emberi dologra érvényes, bármit teszünk vagy mondunk: ez pedig abban áll, hogy - akár egy félelmetes, rendkívül veszélyes zátonyt - amennyire csak lehet, kerüljük a modorosságot, és talán egy új kifejezéssel élve, mindenben egyfajta fesztelen könnyedséget mutassunk, amely elrejtí a mesterkedést, és olyanakká tűnteti fel tetteinket és beszédünket, mintha minden fáradozás nélkül, szinte önkéntelenül vinnénk véghez azokat. Ebből ered, úgy vélem, a kellem, mert mindenki ismeri a ritka és jól elvégzett dolgokban rejlő nehézséget, ezért a könnyedség igen nagy csodálatot vált ki.”³⁰

Ennek a fáradozást és kemény munkát elrejtő könnyed eleganciának kell tehát megmutatkoznia társalgás, *conversatio* közben – amely kifejezés itt nemcsak a beszédre utal, hanem az egyén viselkedésének többi kifejező erővel bíró elemére is, mint például a mozdulatok vagy a külső megjelenés.³¹ Szükséges tulajdonságok továbbá a szellemi és testi ügyesség, illetve a másokhoz való alkalmazkodás képessége, hiszen ezeknek a segítségével érhető el gyakorlás révén a fesztelen könnyedség látszata. Az ideális én karakterének megformálása – ami egyébként a portréfestészet sajátja is – tehát a forma és a tartalom, a kellem [*gratia*] és a szellem [*ingegno*] egységét követeli meg; precíz és bizonyos módon művészi tevékenységgé emelve a társasági én megalkotását. Vagyis, ahogy azt az angol *self-fashioning* kifejezés kitűnően jelzi, az egyén ugyanúgy a saját idealizált képét igyekszik megalkotni és mutatni közönsége felé, ahogy azt a portréfestő teszi.³²

Ezeknek a viselkedési mintáknak a követése, a *gratia* és a *sprezzatura* tehát bizonyos módon mindenképp szerepjáték, melynek eszközei a *simulatio* és a *dissimulatio*, vagyis a tettetés különböző formái.³³ A fesztelenség és természetesesség mutatása értékelhető valótlan állításként, *simulatio*ként, a siker érdekében folytatott kemény munka elrejtése pedig az igazság eltítkolásaként, *dissimulatio*ként. Ez a fajta megtevesztés, etikai szempontból, többekből rosszállást váltott ki, elsősorban a 16. század folyamán.³⁴ A kortárs kritika szerint az udvar színházzá, „grandiózus kollektív csalássá” vált, tele színlelő, illetve színlelésre kényszerített udvaroncokkal. Azonban míg a *simulatio*t és *dissimulatio*t kritikusai eleinte a csaláshoz [*inganno*], s gyakran a politikai megtevesztéshez kötötték, addig a 17. század már sokkal inkább úgy tekint ezekre mint a jó cselekedetek előmozdításához, a kifinomult társasági viselkedéshez és bizonyos módon a passzív önvédelemhez szükséges, elsajátítandó képességekre.³⁵

A követendő viselkedési mintákat tárgyaló értekezések természetesen a női-férfi szerepek egyezéseivel és különbözőségeivel is foglalkoznak. Mindkét nemre egyaránt vonatkozik a *gratiára*, a kellemre és a *sprezzaturára*, a könnyed fesztelenségre való törekvés követelménye; ezek megnyilvánulása, kivitelezése azonban már eltér: „Amíg ugyanis a férfinak egyfajta határozott és szilárd férfiaságot kell mutatnia, a hölgyhöz kedves és finom gyengédség illik, amely minden mozdulatában és kijelentésében – a férfitől teljesen eltérő módon – mindig nőies hatást kelt.”³⁶ Castiglione a hölgyek udvari jelenlétéről a következőképpen nyilatkozik: „még a legnagyobb udvar sem nélkülözheti azt az ékességet és ragyogást, valamint azt a vidámságot, amelyet a hölgyeknek köszönhetünk... [mivel ők] a tökéletes és ékes udvarisághoz bájukkal maguk is hozzájárulnak.”³⁷ A hölgyek feladata tehát az udvar fényének emelése, melyhez szükségük van a már említett okosságra, műveltségre, békés és nyugodt modorra, természetes kellemre, illetve nyilvánvalóan szépségre is, „mert bizony nagyon sok hiányzik annak a hölgynek, aki híján van a szépségnek.”³⁸ Az udvar női tagjának feladata az is, hogy mindezen tulajdonságai segítségével „üdítsen fel mindenkit, akit csak módjában áll”,³⁹ amihez természetesen az is szükséges, hogy „tudjon táncolni és mulatni”,⁴⁰ valamint „ne legyen tartózkodó... ugyanakkor ne mutasson túlzott szabadoságot és tetszeni vágyást sem.”⁴¹ Mint láthatjuk tehát, s ahogy maga Castiglione is megállapítja, az udvarhölgynek „szinte ellentétes dolgokból formálódó középút kell választania.”⁴²

Számos kapcsolódási pontot fedezhetünk fel a fent leírtak és a jelen dolgozatban tárgyalt portréfestészet között. A fesztelenségre való törekvés a hanyag elegancia formájában egyértelműen megjelenik például a *Frances Stuart képmáson* is. Tükrözi ezt a modell kecses tartása, mozdulatai, tekintete és ruhája, valamint annak viselési módja is. Fontos párhuzamként szolgál továbbá a képmáshoz a viselkedési minták színházban játszott szerepekhez való hasonlítása – ennek megfelelően a portré nem csupán Frances Stuart, hanem valamegyet az udvari élet bemutatásaként, kinyilatkoztatásaként is értelmezhető –, továbbá a *gratiához* és *sprezzaturához* kapcsolódó *simulatio-dissimulatio* jelenségét is nyilvánvalóan megtaláljuk a restaurációs udvarban.

A *gratia* és a *sprezzatura* a festési technikát illetően is központi fogalmakként, kritériumokként vannak jelen. Gian Pietro Bellori 1672-ben Van Dyck művészetének tárgyalásakor kiemeli a *gratia* fogalmát, Joachim von Sandrart pedig *Teutsche Academie* című 1675-ös művében a következő

szavakkal illeti a festőt: „Anthony van Dyck már egészen fiatalon... megvalósította a tökéletesség legmagasabb fokát, mindezt különösebb erőfeszítés nélkül, kiemelkedő kifinomultsággal, mesteri módon, elegánsan...”, amely leírást az 1683-as latin nyelvű kiadás egyetlen szóval helyettesíti: *gratia*. Sandrart megfogalmazása arról árulkodik, hogy bizonyos szembenállást kell feltételeznünk a *gratia* megjelenítése és a szigorú, szabálykövető művészet, stílus között. Szerinte a szépség megjelenítésének képessége a festő veleszületett tehetségén, géniuszán múlik, amely koncepció talán kissé eltúlzott, mégis rámutat egy lényegi aspektusra, nevezetesen arra a tényre, miszerint Van Dyck törekedett arra, hogy festményei a könnyed, mesteri munka látszatát állítsák elének, ne pedig a kemény munkát, s az igyekezetet, mely a művet esetleg valójában létrehozta.⁴³ A festőnek tehát, az udvari emberhez hasonlóan, el kell rejtene az erőfeszítést és a fáradozást, amelynek árán megalkotja a mesterművét, s azt a látszatot kell keltenie, mintha egészen könnyedén hozta volna azt létre.

Hasonló gondolatokkal találkozunk Franciscus Junius, 1637-ben megjelent *De pictura veterum* című művében, melyben Junius a *gratiát*, a könnyed eleganciát a színezéssel vagy az invetióval egyenrangú festészeti kritériumként kezeli. Az általa leírt festésmódot, a gyors, szabad vagy legalábbis szabadnak tűnő ecsetkezelést és a vékonyabb festékréteg használatát – amelyet mind Van Dyck, mind Lely késői művei esetében megtalálunk – a fentiekben megismert hanyag elegancia technikai analógiájának tekinthetjük. Számos más szerzőhöz hasonlóan, kiemeli, hogy nem szép az, ha látszik a kép készítése közbeni erőfeszítés a kész munkán, s ha az a szigorú szabálykövetés miatt modorossá válik: „A nehézkes és erőltetett munka lerombolja, és megöli a mű *gratiáját*, míg a könnyed és fürgé munka képessége élettel tölti meg azt.” Pozitívumként említi továbbá a széles szaténfelületek, az anyagszerűen ábrázolt, leomló drapériák szerepeltetését a képen, hiszen ezek már önmagukban is biztosítanak egyfajta lazaságot, szabadságot, rendezetlenséget a kompozícióban.⁴⁴

Van Dyck kortársainak szemében Guido Reni művészte testesítette meg a *gratiának* a szigorú szabálykövetéssel szembeni koncepcióját, a megtervezett rendezetlenség mesteri használatát.⁴⁵ Van Dyck tanulmányozta Guido Reni *Mária mennybemenetelét* ábrázoló, a genovai Sant’ Ambrogio jezsuita templomának készült 1617-es művét, amelyen a festő úgy éri el a kívánt előkelő és légies hatást, hogy a beállított, stabil kompozíciót ötvözi a lágy fény-árnyék használatával, a finoman csavarodó drapériákkal, s az alakok szép tartásával, keccses mozdulataival. A nyugodt figurakompozícióval szemben, mozgalmasságot teremt a csillámló fény, valamint a teljes képfelületet átfogó vonalritmus. Van Dyck 1625 után készített munkáin hasonlóan mozgalmasságot ér el, ezt azonban inkább a drapérián megjelenített fény-árnyékkal teszi, valamint a fürgé és szabadnak tűnő befejező ecsetvonások tudatos és irányított használatával, amelyek különösen a haj és a fák lombozatának megjelenítésénél hangsúlyosak. Nála is megfigyelhető tehát az esetenként merevebb pózok lágyabbá tétele, feloldása a fény-árnyék használata által, az alapvetően csendes kompozíció optikai eszközökkel történő mozgalmassá tétele.⁴⁶

Lely munkáin, többek között a jelen dolgozatban tárgyalt *Frances Stuart képmáson*, szintén megfigyelhetjük ezeket az elemeket: a keccses vonalakat, mind a nagy formáknál, a finom drapéria ívében és az alakot élővé tevő kézmozdulatokban, mind a kisebb részletekben, a hajfürtök körkörös ecsetvonásokkal való megfestésében is. A modellek beállítása is igen

fesztelennek mondható, így a hanyag elegancia még meghatározóbbá válhat, mint a Van Dyck-portrékon, a kevésbé feszélyezett udvari légkörhöz alkalmazkodva. A *chiaroscuro* is jellegzetes a mester portréin, a késői képeken ugyanúgy megtaláljuk a kicsivel a szemek alatt, az orron, a szájon, a homlokon és a dekoltázsos csillámló fényt, mint a korábbi műveken, még ha gyengébb is az alakok megvilágítottsága. Technikailag a vékony festékréteg felvitelét és a szabad ecsetkezelést kell kiemelnünk, melyek mindkét festőnél jellemzőek.⁴⁷ Megállapíthatjuk tehát, hogy a mester jelentős mértékben követi a fenti kritériumokat, még ha késői portréin nem is Van Dyck-i értelemben vett, illetve Lely korábbi korszakára jellemző hangulati és technikai könnyedségről beszélhetünk, hanem II. Károly udvarához jobban illő, valamelyest talán keserédes, hanyag eleganciáról.

Láthatjuk tehát, hogy a festményhez szervesen kapcsolódó, művészeti és társadalmi jelenségeknek a vizsgálatával, megismerésével előbb és teljesebb képet kaphatunk Frances Stuart portréjáról, illetve a szépség koncepciójáról a Stuart udvarban. A szépség megjelenésébe beletartoznak olyan külsőségek, mint a divatos viselet, s a belsőnek olyan kivetülései is, mint az elegáns tartás és mozdulatok. Utóbbiak, illetve a szintén kíváncsú kellemes modor meglepte bizonyos előnyös belső tulajdonságokat is feltételeznek, egyrészt jellemezve ezáltal a modell személyét, másrészt árulkodva azokról az erényekről, melyeket egy hasonló társadalmi szerepet betöltő hölgytől elvárunk. A viselet szintén utal a modell társadalmi pozíciójára, csakúgy, mint az előkelőségre való utalásként szolgáló, *historia* festészetből átemelt képi elemek. Még mindig a fizikálisan is látható szépség és keccses mozdulatok témaköréhez kapcsolódva említhetjük a Vénuszra való utalást, amely továbbvezet minket az antik művészet szeretetéhez, illetve az ilyen típusú műveltség meglétének szükségességéhez a kor arisztokrata köreiből – erre reflektál a dombormű jelenléte is. A II. Károly környezetében uralkodó könnyed eleganciát – melyről a portrékról, a festési technikából, az irodalomból és az udvari társadalmat, viselkedésmintákat tárgyaló értekezésekből is tájékozódhatunk – kiválóan tükrözi a költeményekben érzékletesen leírt, antikot idéző, ugyanakkor időtlenséget sugárzó viselet, amely létrejött nagymértékben a színházi kosztümöknek köszönhető. A színház kérdésével pedig egy újabb jelentős témához jutunk el, hiszen nemcsak a jelmez hatása jelenik meg a portrén, hanem a korszak és a 17. századi Anglia számára központi fontosságú *theatrum mundi* gondolata, a fesztelen könnyedséget sugárzó szerepjátszás jelensége is. Eszünkbe juthat továbbá, hogy az udvari színi előadásokban a hercegnő személyesen érintett volt, így valamelyest a csodált színésznők fellépésének történelmi pillanata felett érzett büszkeség is érzékelhető a képen.

Jegyzetek

- 1 BECKETT, R.B.: *Lely*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1951. 4–7.; COLLINS-BAKER, C.H.: *Lely and Kneller*. London: Philip Allan & CO, 1922. 1–2.; GAUNT, William: *Court Painting in England from Tudor to Victorian Times*. London, Constable, 1980. 135–6.; WATERHOUSE, Ellis: *Painting in Britain 1530 to 1790*. Harmondsworth, Penguin, 1986. 92.
- 2 BENKŐ Éva hagyatéka, Szépművészeti Múzeum.
- 3 MACLEOD, Catharine: 'Good, but not Like': *Peter Lely, Portrait Practice and the Creation of a Court Look*. In: *Painted Ladies. Women at the Court of Charles II*. Szerk. MACLEOD, Catharine–ALEXANDER, Julia Marciari. London, National Portrait Gallery Publications, 2001. 50–61.

- 4 WHINNEY, Margaret–MILLAR, Oliver: *English Art 1625–1714*. Oxford, Clarendon Press, 1957. 175–6.; MACLEOD, Catharine: 83-as katalógustétel. In: MACLEOD–ALEXANDER, 2001. 185.
- 5 WATERHOUSE, 1986. 80–1, 137, 221.
- 6 LEONARDO: *A festészetről*. Budapest, Corvina, 1973. 83, 118–9, 135.
- 7 DETHLOFF, Diana: *Portraiture and Concepts of Beauty in Restoration Painting*. In: MACLEOD–ALEXANDER, 2001. 24–35. 32.; MACLEOD, 2001. 185.
- 8 LOMAZZO: *A festészet meghatározása*. In: *Emlék márványból és homokkőből*. Budapest, Corvina, 1976. 175–183. 179.
- 9 HOGARTH, William: *The Analysis of Beauty*. London, Yale University Press, 1997. 5.
- 10 Uo., 30, 33–4, 73–4.
- 11 Uo., 105–9.
- 12 Uo., 173–4.
- 13 Uo., 55, 59.
- 14 GOFFEN, Rona: *Titian's Women*. London, Yale University Press, 1997. 133.
- 15 ALEXANDER, Julia Marciari: 49-es katalógustétel. In: MACLEOD–ALEXANDER, 2001. 143.
- 16 GORDENKER, Emil E.S.: *Anthony van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in 17th Century Portraiture*. Turnhout, Brepols Publishers, 2001. 19–20.; PARRY, Graham: *Van Dyck and the Caroline Poets*. In: *Van Dyck 350*, Szerk. BARNES, Susan J.–WHELOCK, Arthur K. London, National Gallery of Art, 1994. 247–260. 255.
- 17 *Angol költők antológiája*. Szerk. KAPPANYOS András. Budapest, Magyar Könyvklub, 2000. 112. (N. Kiss Zsuzsa fordítása)
- 18 GORDENKER, 2001. 22–3.
- 19 Uo., 25.
- 20 DE MARLY, Diana: *Undress in the Oeuvre of Lely*. In: *Burlington Magazine*, 1978/11, 749–51. 749.
- 21 GORDENKER, 2001. 55.
- 22 A színházi kosztümök, a Van Dyck-i portrék és a francia öltözködés hatására az 1660–70-es évekre a rövid ujj, az alacsony derékvonal és a nagy, kerek nyakkivágás lett Angliában a divat, az 1680-as évekre pedig az addig hálóginként funkcionáló könnyű női ruha divatos utcai viseletté változott. Ennek következtében Van Dyck követőinek még tovább kellett egyszerűsíteniük a portrékon megjelenő kosztümöket, ha a Van Dyck-i hagyományt kívánták követni, s ez irányú elkötelezettségüket jelezni is szerették volna. Uo., 71–2.
- 23 Uo., 55, 69, 72.
- 24 PEPYS, Samuel: *Samuel Pepys naplója*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1961. 134.
- 25 DETHLOFF, 2001. 25.; VÍGH Éva: *Az udvari élet művészete Itáliában*. Budapest, Balassi Kiadó, 2004. 43.
- 26 SHAKESPEARE, William: *Ahogy tetszik*. Debrecen, Európa Könyvkiadó, 1980. 60. (Szabó Lőrinc fordítása)
- 27 VÍGH, 2004. 21.
- 28 DETHLOFF, 2001. 27–8.
- 29 BURKE, Peter: *The Art of Conversation*. New York, Cornell University Press, 1993. 99.
- 30 CASTIGLIONE, Baldassare: *Az udvari ember*. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2008. 45–6. (Vígh Éva fordítása)
- 31 BURKE, 1993. 91, 95.
- 32 BRILLIANT, Richard: *Portraiture*. London, Reaktion Books, 2008. 128–9.
- 33 VÍGH Éva: *Éthos és kratos között: udvar és udvari ember a XVI–XVII. századi Itáliában*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 94.
- 34 VÍGH, 2004. 62–3.; VÍGH, 1999. 118.
- 35 VÍGH, 2004. 50, 65.; VÍGH, 1999. 144–5.
- 36 CASTIGLIONE, 2008. 185.
- 37 Uo., 184.
- 38 Uo., 185.
- 39 Uo., 189.
- 40 Uo., 189.
- 41 Uo., 186.
- 42 Uo., 186.
- 43 MULLER, Jeffrey M.: *The Quality of Grace in the Art of Anthony van Dyck*. In: *Anthony van Dyck*. Szerk. WHELOCK, Arthur K. Washington, National Gallery of Art, 1990. 28–9.
- 44 Uo., 29–30.; GORDENKER, 2001. 58.
- 45 MULLER, 1990. 31.
- 46 Uo., 32.
- 47 COLLINS–BAKER, 1922. 33.

Sir Peter Lely: *The Portrait of Frances Stuart*.

The Tradition of Beauty in 17th century English Portraiture

The present essay discusses the portrait of Frances Stuart, Duchess of Richmond and Lennox, painted by the 17th century court painter Sir Peter Lely, and located in the Museum of Fine Arts in Budapest. The aspects of the examination are the work's place and significance in English Baroque portraiture, the tradition of depicting female beauty and the cultural life of Charles II's Restoration court. The aim is to show how the portrait and the various phenomena of art and society are interrelated, how they influence each other and the way the viewer perceives and interprets them. Within this broad topic the essay deals with Lely's painting technique at the time of creating the Frances Stuart portrait, the allusions to former works of art and artists through the pictorial elements – such as the components of the background or the model's posture. Moreover, it examines the relationship with theater and contemporary poetry, as well as the effect of the so-called conduct books, which discuss the sophisticated behavioral patterns expected from members of the court. By familiarising ourselves with the portrait's original cultural context and relevant discourses of the age, we get a much more authentic vision of the work. The essay, due to its brevity, only wishes to give an impression and a short summary of the theme and the interdisciplinary method. A more elaborate examination of the portrait in question and the ways of expressing female beauty in the society of the Restoration court should deal with further issues, such as the problem of beauty galleries or the right proportions of female beauty.

Egyház, mezőváros, művészet. A kecskeméti református egyházközség temploma és klenódiumai a 17–18. században

2009. december 1-én ünnepelte a kecskeméti református gyülekezet temploma felszentelésének 325. évfordulóját.¹ A ma is álló kőtemplom építése helytörténeti jelentőségén túl azért is figyelmet érdemel, mert szinte ez az egyetlen eset, amikor a Hódoltságban új keresztény templom építését engedélyezték az oszmán hatóságok.² Az építkezés története egyúttal rávilágít a hódoltsági lakosok föltötti, a 17. században szinte párhuzamos török és magyar befolyás jellegére, a különböző hivatali eljárásokra. Ennek köszönhetően gazdag forrásanyagunk van a templomépítésről. A templom berendezései közül a textilek sajnos nem maradtak fenn, de jelentős emlékanyagot képviselnek az úrvacsorai edények. A helyi ötvösség mértéktartó eleganciájú, a kor művészeti áramlatait befogadó és megőrző egyházművészetet hozott létre.

Kecskemét a 16. századra a Duna-Tisza köze gazdasági és kulturális központja lett, a hódoltsági mezővárosok sajátos fejlődésének köszönhetően. Szultáni házbirtokként a török hatóságoktól és távoli földesuraitól is viszonylag független, erős önkormányzattal bírt.³ A környező falvak helyén létrejött pusztákat a város bérbe vette és kiterjedt rideg állattartást folytatott.⁴ A marhakereskedelemből eredő vagyon adta az egyháztámogatás anyagi alapját is.

Az 1540-es években jelentek meg itt a reformáció eszméi. A két hit követői eleinte felváltva használták a Szent Miklós templomot, amely az 1564-es egyezség után a katolikusoké lett, a mellette lévő közös temetőben pedig a protestánsok egy fatemplomot építettek.⁵ Ez egyszerű építmény volt, mert 1658-ban a debreceni Kerekes Tamással kötöttek szerződést javítására.⁶ Ez év februárjában a két felekezet újabb egyezséget kötött Wesselényi Ferenc nádor előtt.⁷

A többségben lévő reformátusok az után juthattak saját kőtemplomhoz, hogy 1678. október 17-én leégett a fatemplom, amiről egy ez év december 20-án kelt tudósítás is beszámol.⁸ A két felekezet között vita robbant ki a templomok újjáépítéséről, ezért „a ferences házfőnök és a katolikus lakosok folyamodványt nyújtottak a Magyar Kamarához”⁹ másrészt a földesúrhoz, Koháry Istvánhoz, aki Lipót iránti hűségéért néhány évvel ezelőtt, a meghalt Vesselényi Ferenc nádor egyik birtokát, Kecskemét mezővárost megkapta.¹⁰ Koháry válaszában úgy rendelkezett, hogy a régi temetőben csak a katolikus templom maradjon, a reformátusoknak pedig új helyet jelölt ki egyházuk fölépítéséhez.¹¹ Egyúttal engedélyezte, hogy a református templom és temető egyenlő nagyságú legyen a katolikussal. Az új temetőkerítés megépítéséhez a katolikusoknak annyi munkával kellett hozzájárulniuk, amennyi a régi fele volt. Ők ezt 2000 ezüst tallérral váltották meg, erről a reformátusok 1680. december 30-án adtak elismervényt.¹² 1679. november 1-én a kecskemétiak a protestáns, kuruc érzelmű Wesselényi Pál földesúr előtt is egyezséget kötöttek a két templom ügyében.¹³

A református templom fölépítéséhez azonban nemcsak földesúri, hanem török engedély is szükséges volt. 1679-ben Arnót Uzun Ibrahim budai pasa csak a templom régi helyén, bár kőfalakkal való újjáépítésére adott engedélyt, 1681-ben pedig Muszli effendi budai defterdár az épület lerombolásával fenyegetett, ha nem kap 200 piaszter építési illetéket. Ezért a szultánhoz küldték Kovács István és Mohácsi Halász

Miklós követeket. A sejkülszlám fetvát adott ki, melyben nem ellenezte a nem-muszlim lakosságú, iszlám szent helyektől távoli városban keresztény templom építését.¹⁴ Ezután, mint a követek 1680. június 13-án írták, a közbenjáró török urak szerint ki kellett várni, míg a padisahnak jókedve lesz, amit végül 444 arany hozott meg. A közvetítőknek fizetett pénzekkel együtt 669 aranyba került az engedély. Ezért 521 arany és három timon kölcsönt vettek föl a német-római császár Portánál szolgáló embereitől, és erről egy többnyelvű (magyar, latin, német, török, héber) kötelezvényt is kiállítottak 1680. május 6-án. A fölvert összeget Aron Novak és Jonas Hirschle budai zsidóknak kellett visszafizetni három hónapon belül.¹⁵ A küldöttség végül magától IV. Mohamedtől kapta meg az okiratot. A szultán a budai pasához és a kádihoz küldött levelében viszont arra figyelmeztetett: „vigyázzatok, hogy ezen hitetlenek templomépítés színe alatt palánkot s várat ne építsenek”. A budai pasa kincstartója pedig a templom lerombolásával fenyegetett, mert vele nem tárgyaltak, ezért az ő jóindulatát is el kellett nyerni különböző ajándékokkal.¹⁶ Mivel azonban a törökhöz fordultak a templom ügyében, a reformátusok kivívták Koháry haragját. A felekezetek egymásrautaltságát felismerve maga a ferences házfőnök, Kecskeméti Gellért (Gérard Páter) indított katolikus delegációt a földesúr megbékítésére. 1680. december 9-én kelt levelében Koháry megbocsátott, egyúttal elrendelte, hogy a 2000 taléros egyezségről mindkét fél állítson ki testamentális levelet, és azt juttassák el hozzá is.¹⁷

Eközben a református istentiszteleteket a fatemplom helyén, illetve a későbbi temetőben tartották.¹⁸ Még a szultáni engedély megérkezése előtt, 1680. február 12-én szerződést kötött az egyház három debreceni kőművessel a templom munkálatairól. András, László és Máté mesterek kötelezték magukat, hogy három mesterlegényt véve maguk mellé, 50 sing (könyök) hosszú, 22 sing széles és 12 sing magas kőfalú templomot építenek, illendő vakolással, meszeléssel és kőlab-bal együtt. Munkabérük 500 tallér, 6 pár szattyán csizma, 3 vég fehér abaposztó és három vég törökvászon volt. Az építkezésen dolgozott még többek között Ács András, Üveges Imre, Mészkeverő Mátyás.¹⁹ A téglát helyben égették, a faanyagot Győrből, Veresegyházáról, Szokoljáról és Romhányból, a meszet Hatvanból, a követ Orgovánról hozták, a finomabb követ valószínűleg Kőbányáról.

A templomépítést több gyülekezet és a szomszédos Nagykőrös város tanácsa (egyben az ottani presbitérium) is támogatta.²⁰ A halasiak egész birkanyájukat ajánlották föl, egy János nevű béres pedig két garasát. Egy 1680. május 19-én kelt levél a Solt és Pataj környéki eklézsiák segítségét kéri.²¹ 1683. január 26-án kősóért írtak kérelmet, melyet egy török nyelvű cédula és Ungvári Gergely generális inspector ajánló sorai kísérik.²²

Végrendeleti adományok is segítették a munkát, melyek közül több még a régi épület számára kelt. „Elsőben hagiok Templom épületire Istenös jó indulatomból egi tavali borjút” – olvashatjuk Pétör Kovács 1669-ben kelt testamentumában. A templomépületre egy negyedfű csődört hagyott Moré Ferenc, Szijártó Mihály pedig házát, piacon levő boltját és minden portékáját.²³ Tanca Márton „az Isten házának építésire



1. kép: A kecskeméti református templom északkelet felől. 1680-1683, átépítve: 18., 19. század. Fotó: V. Székely György

3 Tehenet” Néma Istvánné pedig két pászta szőlőt testált. A körösi Bende Ferenc is hagyott: „az kecskeméti templom eppületire is ket tehenet egy borjut egy poharat mely k[i]t az en feleségem ennekem hagyot ennekem meg nem attak de vegye meg az Kecskeméti Eclesia” Az adományokat feljegyezték



2. kép: A kecskeméti református templom tornya kelet felől. Kecskemét, 1680-1683. Fotó: V. Székely György

az egyház számadáskönyvébe, mely ettől az időszaktól kezdve maradt meg folyamatosan.²⁴

Az új templom alapja 1680-ban, tetőzete 1683-ban készült el, 1684. december 1-én pedig használatba is vették az épületet. (1. kép) A toronyra helyezett kőtáblán latin nyelvű felirat tudósít az építkezésről. A templomot gótizáló támpillérek veszik körül, az ötszintes, óraparkányos torony alsó része őrzi az eredeti későreneszánsz stílusjegyeket. A bejárat és az emléktábla felett három oldalról keskeny ikerablakok, fölöttük a későbbi barokk ablakok, a toronyóra és a sisak látható.²⁵ (2. kép) Belső kialakítása a számadáskönyvek szerint a következő évtizedekben is folytatódott, a török elleni felszabadító háborúk és az 1691-es pestisjárvány ellenére. 1700-ban készült el a kőfal Hölbling János budai mester irányításával,²⁶ a következő évben a szószerék. A templom festett kazettás famennyezetet kapott, – ezt később téglaboltozatra cserélték – majd 1695-ben a karzat deszkáira és a templompadokra „szép virágokat” festett Farkas mester. 1934-ben az Országos Református Kiállításon még szerepelt egy 1680-as évekből származó padelő, 1941-ben pedig feltehetően ugyanezt állították ki a kecskeméti Egyházi Kiállításon egy festett mennyezetdeszkával együtt. Azóta mindkettő eltűnt. Mára csak az egyik tábla maradt fenn a templom falára helyezve, melyen megörökítették az építkezés idejét és körülményeit. Szövege Lenti Pap János lelkész mellett világiakat is megemlít, köztük a város főbírját, illetve Tar György és Cseh György ötvösmestereket.²⁷

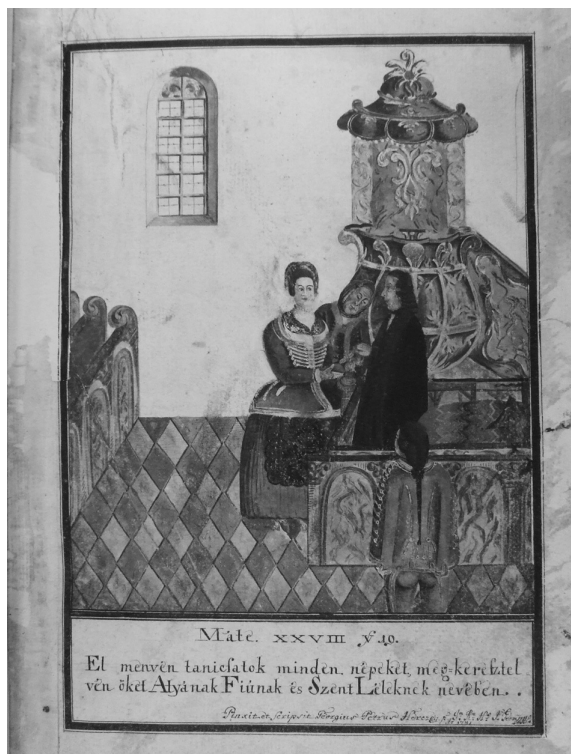
A későbbi munkálatok közül kiemelkedik az 1790-es átalakítás, amikor 3 öllel magasztották a falakat és a tornyot. Ekkor készítette Himmer József budai asztalos az aranyozott, barokk szószeréket is. Ma a belső tér kéthajós, ion oszlopokkal elválasztott elrendezést mutat. Három oldalról kétemeletes, klasszicista karzatok emelkednek. A falak eredetileg színesek voltak, a későbbi meszelés alól a színeket csak az 1984-es felújítás során tárták fel és állították helyre részben az egyik oszlopfőn.

A török alóli felszabadító háborúk alatt a templomok menedéket is adtak a lakosságnak és javainak. A tatár segédc csapatok támadásai idején azonban 1690-ben a tanács megtiltotta a kerítésen belülré való költözést, „hogy a templomok és szent egyházi eszközök föl ne predaltassanak”.²⁸

A református templom belső teréről egyetlen 18. századi képi forrásunk van. A gyűlekezet II. sz. anyakönyvébe 1781-ben Herczeg Péter mérnök festett a három rovat elé egy-egy képet.²⁹ (3–4. kép) A keresztelő és esküvő rovata előtt az adott liturgikus esemény, a háttérben a szószerék és a klasszicizáló úrasztala látható. Bár az ábrázolás sematikus, a szószerék mozgalmatlan vonalai mégis jelzik, hogy ekkorra a barokk utat talált magának a protestáns egyházművészetbe is.

A templomnak több harangja is volt, közülük a legrégebbi I. Rákóczi György ajándéka 1641-ből. 1683. augusztus 18-án az új harang szállításáról írt kérelmet az egyház. Az 1718-as és 1726-os váci püspöki vizitációs jegyzőkönyvek hat harangról tudnak. Használatukat azonban korlátozták, a reformátusok ugyanis nem szólaltathatták meg azokat a katolikusokéi előtt.³⁰

A templom felszereléséről is a számadáskönyvekből tudunk. Egy 1659–1701 közötti naplótöredék említi az úrvacsorai kelyheket és abroszokat.³¹ 1690-ben „Szána György Uram adot egy abroszt dicsősegere valott Szkofium aranynyal varottat ismeg külömb külömb fel Sarga Szinekkal varottat az mellyet az Úr Asztalára ottan teszszik.”³² Ezek a textilek hasonlóak lehetnek a többi országrészben fennmaradt úríhmezéses vagy török úrasztali terítőkhöz. A 17–18. század fordulóján kereske-



3. kép: Herczeg Péter: Keresztelés. A kecskeméti református egyházközség II. számú anyakönyvének illusztrációja. Kecskemét, Kecskeméti Református Egyházközség Könyvtára. 1781. Fotó: V. Székely György

delmi úton kerültek hadizsákmányból származó török hímzések a református gyülekezetekhez, így a nagykőrösi eklézsia kendői is.³³

Az úrvacsorai edények a helyi mesterek munkáját dicsérik.³⁴ A kecskeméti ötvösség története 1557-ig nyúlik vissza, amikor a városba menekülő szegedi ötvösök kérték a debreceni tanácstól a helyi céh artikulusainak kiadását.³⁵ Ezt 1625-ben megerősítették, ekkor említik Ötvös György (azonos lehet Tar Györggyel), Ötvös Balázs, Cseh György és Ötvös Péter mestereket.

A 17. századi mesterek közül csak végrendeletéből ismerjük Szenczi Ötvös Istvánt. Testamentuma hitelesítéséhez a céh minden jeles mestere kivonult, akikről meg is emlékezett: „Tarr György uram marháján vagy on nösten borju. Ismet Az Cseh György uram Bérre tehenet. ... Az mivel Ados vagyok, 9 forin az Céhbe, Ismet fél Girah ezüst Csorcsán Mihálynak 9 timonnal.”³⁶ Emellett miszerről, vagyis szerszámairól is rendelkezett. Szintén csak a források említik Ötvös Szabó Istvánt, 1688-ban az eklézsia kertjén szántó emberek között, 1690-ben pedig egy városi bíróság előtt lefolyt perben.³⁷

A hódoltsági, így a kecskeméti ötvösök által készített legjellemzőbb tárgytypus a talpas pohár, melyet Bobrovsky Ida az Erdélyben udvari pohárként ismert típusból származtatott. Ennek emlékei nagy számban fennmaradtak mindhárom országrészből, ahol a magyar református gyülekezeteknél úrasztali edényként szolgáltak, a szász evangélikusoknál viszont céhek, szomszédságok használták őket.³⁸ Világi edények gyakran kerültek adományként a református egyházhoz is.³⁹ Ilyenkor az adományozó és az eklézsia nevének rávésésével jelezték a funkcióváltást.

A már említett Cseh Györgyhez lehet kötni az első fennmaradt ötvösműveket. Egy 1626-os úrasztali pohár és két 1638-

as kenyérosztó tányér maradt fenn a kecskeméti eklézsianál (Kecskemét, Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Múzeuma, a továbbiakban RM), 1641-ben pedig a tiszakécskei egyházközségnek készített egy poharat.⁴⁰ 1621-ben a makádi, 1625-ben a tassi gyülekezet számára készült egy-egy pohár (RM)⁴¹, vésett lambrequin díszítésük rokon Cseh műveivel, ami a kecskeméti ötvösség kisugárzását jelzi. A gótizáló manierizmus hatására utal Cseh György három kelyhe (1631, felirat: Erdős Mihály-Bíró Erzsébet, Magyar Nemzeti Múzeum; 1632, felirat: Szabó István, Athén, Bizánci Múzeum; 1637, felirat: Mészáros Benedek, Tószeg, református egyházközség).⁴² Jelenlétük azért is különös, mert a reformátusok kerültek a katolicizmusra emlékeztető kelyhek használatát.⁴³

Tar György szülőhelye, Pataj református templomának készített 1628-ban úrvacsorai poharat, melyen megfigyelhető a török művészet hatása.⁴⁴

Tar Illés munkái is több helyen maradtak fenn. A gyöngyösi és jászberényi eklézsia egy-egy tányérját, a szikszói pedig talpas poharát őrzi. 1644-ben készített szentlőrinci pohara (RM) Cseh György műveinek típusát követi.⁴⁵ Kiemelkedő értékű díszes úrvacsorai kannája 1642-ből (RM), mely Kecskeméten az egyetlen ilyen funkciójú edényként maradt fenn a korszakból.⁴⁶ Formája a reneszánsz fedeles kannák típusát követi.⁴⁷ 1647-ben készült úrvacsorátányérját (RM) Sziogyártó Mihály kereskedővel együtt ő maga is adományozta a kecskeméti eklézsianak.⁴⁸

Az 1625-ös céhszabályban említett Ötvös Balázssal lehet azonos KB mester, aki 1657-ben készített Cseh Györgyéhez hasonló úrvacsorapoharat az eklézsia számára (Bíró János és Beregi János adománya, RM).⁴⁹

A század végén a nagykőrösi származású Csorcsán Mihály főként városi megrendelésre dolgozott. Az egyházközségben a Kalocsa Andrásné által 1671-ben adományozott pohara ma-



4. kép: Herczeg Péter: Házasságkötés. A kecskeméti református egyházközség II. számú anyakönyvének illusztrációja. Kecskemét, Kecskeméti Református Egyházközség Könyvtára. 1781. Fotó: V. Székely György

radt fenn (RM), melyen mozgalmasabb formában dolgozta fel a Tar Illés által használt ornamentikát.⁵⁰

A 18. századból kevesebb ötvösműről tudunk, noha a késebb viszonyok lehetővé tették volna újabbak létrejöttét és fennmaradását.⁵¹ A kecskeméti ötvösség ekkor is szívósan őrizte debreceni és erdélyi kötődésű későreneszánsz hagyományait. A helyi mesterektől az 1735-ös tassi tányér és a szabadszállási egyházközség 1763-as, a hagyományos formát barokkos díszítéssel ötvöző úrvacsorapohara ismert (RM). Ekkor készült az eklézsia kenyérszító tányérja is (RM), melyre Fogarassy Zsuzsa hívta fel a figyelmet.⁵² Megrendelőjük Végveresmarti Sámuel lelkész, aki kecskeméti tanulmányai és családi kötődései révén ismerhette a 17. századi ötvösműveket, így Tar Illés tányérját is, mely mintául szolgálhatott a szabadszállási tányérhoz.

Forrásadatok igazolják, hogy a 18. században is szokásban volt a világi használatú iparművészeti tárgyak egyházi célra adományozása. Ennek szép példája Selymes János lelkész özvegye, Ballabás Anna 1729-ben kelt végrendelete, melyben az egyháznak és lelkészeknek is hagyatkozott: „1. A Kecskeméti Reformata Sz. Ecclának a Szent Sacramentomhoz hagyok egy szép ezüst megaranyasztott pohárt mely holyagos oldalú. ... 5. Ugyan annak számára, a Predicatorok székire egy tiszta veres Szőnyeget ... 7. A Zilahi Sz. Eccla számára egy ezüst remekbe csinált pohárt / 8. Matolcsi György ... felesége számára, egy szerecsen dió ezüstös pohárt. ... 23. Tiszt: Ölvedi András Uramnak hozzám való jó voltát meg hálálom egy vékony ezüst pohárral. / 24. Tiszt: Weresmarti L: Péter Uramnak egy ezüst csészével”⁵³ A röviddel végrendelete után készült inventárium részletesen felsorolja a ládákba csomagolt, több száz értékes tárgyat.⁵⁴ A használati tárgyak, ruhák, textilek mellett ékszerek, arany- és ezüsfoglalatú poharak szerepelnek. Mindez azt mutatja, hogy a reneszánsz formakincs vagy akár maguk az ötvöstárgyak továbböröklődtek a 18. században is.

Jegyzetek

- 1 Itt szeretném megköszönni a Kecskeméti Református Egyházközség Könyvtára és Levéltára (KREK) munkatársainak, Bán Magdolnának, Lipóthné Gyulai Anikónak, Petrányi Lajosnénak, Szabó Zsuzsának és Szel Silviának a kutatáshoz nyújtott segítségét.
- 2 Matteo Benlich belgrádi missziós püspök tevékenysége nyomán épült néhány katolikus fatemplom. VANYÓ Tihamér: *Belgrádi püspökök jelentései a magyarországi hódoltság viszonyairól 1649–1673*. In: *Levéltári Közlemények*, XLII. évf. (1971) 2. sz. 333–339.; MOLNÁR Antal: *Katolikus missziók a hódolt Magyarországon I. (1572–1647)*. Budapest, Balassi, 2002.; TÓTH István György: *Misszionáriusok a kora újkori Magyarországon*. Budapest, Balassi, 2007. 28–67., 257–309.
- 3 HEGYI Klára: *A török adminisztráció és az alföldi mezővárosok*. In: *Falvak, mezővárosok az Alföldön*. Szerk. NOVÁK László–SELMECZI László. Nagykőrös, Arany János Múzeum, 1986. 307–323.; SZAKÁLY Ferenc: *Az alföldi mezővárosok és a török hatalom*. In: NOVÁK–SELMECZI, 1986. 325–342.; SZAKÁLY Ferenc: *A hódolt megye története*. In: *Pest Megye Monográfiája I/2. A honfoglalástól 1686-ig*. Szerk. ZSOLDOS Attila–TORMA István. Budapest, Pest Megye Monográfia Közalapítvány, 2001. 329–543.; SZÉKELY Endre: *Kecskemét városi önállósága a török korban*. In: *Kecskemét. Tanulmányok a város múltjáról, jelenéről*. Szerk. HELTAI Nándor. Kecskemét, 1968. 75–95.; KISFALUDY Katalin: *Kecskemét önkormányzata. (Közigazgatás és bíráskodás). 1686–1848*. Kecskemét, Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Levéltára (BKMÖL), 1992. 6–10.; KOCIS Gyula: *Kecskemét története a török hódoltság idején*. In: *Kecskemét története 1849-ig*. Szerk. BÁRTH János. Kecskemét, 2002. 173–227.
- 4 HORNYIK János: *Kecskemét város gazdasági fejlődésének története*. Kecskemét, 1927.; BALANYI Béla: *Kecskemét gazdasági jelentősége a XVIII. század végéig*. In: HELTAI, 1968. 96–122.; MÉSZÁROS László: *Kecskemét gazdasági élete és népe a XVI. század közepén*. In: *Bács-Kiskun megye múltjából*, II. évf. (1979) 58–286.
- 5 TOLLAS Béla: *A kecskeméti református templom története*. Kecskemét, 1958. 6–18.; ENTZ Géza–GENTHON István–SZAPPANOS Jenő: *Kecskemét*. Budapest, Műszaki Kiadó, 1961. 31.; FENYVESI László: *Kecskemét katolikus egyházának, a ferenceseknek a szerepe a hitélet, az anyanyelvi kultúra, a szellemiség formálásában a török időkben*. In: *Cumania*, 11. évf. (1989) 155–205., 161–162. Az egyezség: KREK Szálas iratok, I/4. F 1564–1798. 1. doboz, 1., ld. még: *Helytörténeti részletek a kecskeméti ferences rendház háztörténetéből (1644–1950)*. Szerk. SZABÓ Attila. 2. kiad. Kecskemét, Kecskeméti Lapok Kft., 2004. 16–17.
- 6 1658. február 8. KREK Szálas iratok I/4. F 1564–1798. 1. doboz, E I/2. 3–4.; BICZÓ Piroska: *Bács-Kiskun művészet-története. 5. rész. Építészet a XVI–XVII. században*. In: *Forrás*, 8. évf. (1976) 5–6. sz. 94–97.
- 7 HORNYIK János: *Kecskemét város története oklevéltárral I–IV*. II. Kecskemét, 1861. 233–236.; FENYVESI, 1989. 191–193.; MOLNÁR Antal: *Tanulmányok az alföldi katolicizmus történetéhez*. Budapest, Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség (METEM), 2004. 116.
- 8 KREK Szálas iratok 13. Ad. E. I/16.
- 9 Azt kérték, tiltsa meg a reformátusoknak a katolikus telken való építést. A kormányzserv Kohárynak továbbította a kérést. MOLNÁR, 2004. 117.
- 10 SZABÓ, 2004. 19–20. A Wesselényiek birtoklásáról ld. dr. VÁRY István: *Emlékezzünk régiekről*. Kecskemét, Kecskeméti Lapok kiadása, é. n. [1935], 108–110.
- 11 Koháry a kecskeméti tanácsnak, Fülek, 1679. augusztus 4. Január 13-án már ilyen értelmű utasítást adott ki. HORNYIK, 1861. 131–137., 249–263.; MOLNÁR, 2004. 117.; HOLL Béla: *A váci püspöki egyházlátogatási jegyzőkönyvek protestáns vonatkozású bejegyzései a 18. században*. Budapest, METEM, 2004. 9.
- 12 KREK Szálas iratok 24.; HORNYIK, 1861. 252–254., 256–258., 260–261. Koháry szerepéről és az egyezségről Kecskeméti Selymes János 18. századi egyházközség-története is ír: SZILÁGYI Sándor: *Kecskeméti ref. anyakönyvi följegyzések*. In: *Sárospataki Füzetek*, II. évf. (1858) I. sz. 65–78., 73–74.; POLGÁR Mihály: *A kecskeméti reform. eklézsia rövid története*. In: *Kecskeméti Protestáns Közlöny*, I. évf. (1858) I., 44–60., 46–47. A templomépítés történetéről a váci püspöki vizitációs jegyzőkönyvek is tudósítanak, köztülve Koháry két másik levelét is. HOLL, 2004. 161–164.
- 13 Az eredeti egyezséglevél és másolata: KREK Szálas iratok 14.; Koháry Imre a kecskeméti bíráknak, Fülek, 1679. július 3. MOLNÁR, 2004. 117., 484. lj.; HORNYIK, 1861. 254–256.; BÉL Mátyás: *Pest-Pilis-Solt vármegye*. In: *Bács-Kiskun megye múltjából*, VI. évf. (1982) 11–67., 14–15.; KORABINSZKY János: *Magyarország földrajzi, történelmi és termelési lexikona*. In: i. m., 145–148., 147.; SZAKÁLY, 2001. 534–536.

- 14 SZAPPANOS Károly: *A kecskeméti ref. egyház és iskolái története 1564–1931*. Kecskemét, Petőfi-Könyvnyomda Könyvkötészet, 1931. 8.; SZAKÁLY Ferenc: *Templom és hitélet a 17. századi váci egyházmegyében*. In: R. Várkonyi Ágnes Emlékkönyv születésének 70. évfordulója ünnepére. Szerk. TUSOR Péter. Budapest, 1998. 223–231., 226–227. A fetva és a szultán engedélye más török iratokkal, 19. századi magyar fordításaikkal együtt: KREK Szálas iratok 21., közli HORNYIK, 1861. 258–260.
- 15 KREK Szálas iratok 18., 19.
- 16 HOLL, 2004. 161.
- 17 A levél másolata: KREK Szálas iratok 20.
- 18 SZILÁGYI, 1858. 73.
- 19 KREK Szálas iratok 17. 1/1953. E. I/5.; TOLLAS, 1958. 9–19., ENTZ–GENTHON–SZAPPANOS, 1961. 127.; BICZÓ, 1976. 95. A szerződésben rögzített, nem konvencionális bérekről: IVÁNYOSI-SZABÓ Tibor: *A bérek alakulása Kecskeméten a hódoltság utolsó évtizedeiben*. In: *Bács-Kiskun megye múltjából*, VII. évf. (1985) 321–387., 379.
- 20 SZAKÁLY, 1998. 224.; uő, 2001. 533.; BENDA Kálmán: *A mezővárosi önkormányzat és az egyházak a XVI–XVIII. században*. In: NOVÁK–SELMECZI 1986. 301–306.
- 21 KREK Szálas iratok 22. Ad. E. I/6.
- 22 KREK Szálas iratok 34. Ad. E. I/13.
- 23 Pétör kovács 1669. április 22. KREK Végrendeletek II/31.; Szijártó Mihály 1676. november 20. KREK Végrendeletek II/36.; Moré Ferenc 1682. augusztus 17. KREK Végrendeletek II/7.; Bende Ferenc 1683. december 14. KREK Végrendeletek II/10.; Tancsa Márton 1691. KREK Végrendeletek II/37.; Néma Istvánné 1692. KREK Végrendeletek II/23. Az egyházköztség levéltárában őrzött végrendeletekről ld. SZÉKELY Gábor: *Kecskeméti reformátusok végrendeletei a XVII–XVIII. századból*. In: *Cumania*, 24. évf. (2009) 199–284.
- 24 1682–1695 közötti gondnoki napló, KREK E. 8/1 Az 1683-as napló külön listát közöl az adományokról: KREK E. 8/2.
- 25 N. N.: *A kecskeméti reformátusok tornyáról*. In: *Kecskeméti Protestáns Közöny*, II. évf. (1859) IV. sz. 184–192.
- 26 B. BOBROVSZKY Ida: *A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen)*. Budapest, Akadémiai, 1980. 125. 1688-ban még dolgoztak rajta: „Az Kőműves Kelement fogatta meg az eclesia az templom Keritesenek vakolására meszelésére 50 forintokban”. 1682–1695 közötti gondnoki napló, KREK E. 8/1
- 27 BOBROVSZKY, 1980. 125.; 1. kép. Az emléktábláról Selymes János is ír: SZILÁGYI, 1858. 74. A felekezeti egyensúly megőrzése érdekében a tanács felerészben állt katolikusokból és reformátusokból, és évente más vallású főbíró választottak. BÁLINTNÉ MIKES Katalin: *Kecskemét város Tanácsa a XV–XIX. században*. In: *Bács-Kiskun megye múltjából*, II. évf. (1979) 5–57. Az 1687–1847 közötti főbírák névsora: KISFALUDY, 1992. 104–105.
- 28 HORNYIK, III., 1862. 194–197.; *Kecskeméti szabályrendeletek (1659–1849)* I. Szerk. IVÁNYOSI-SZABÓ Tibor. Kecskemét, BKMÖL, 1991. 38–39.; *A kecskeméti magisztrátus jegyzőkönyveinek töredékei (1591–1711)* I. Szerk. IVÁNYOSI-SZABÓ Tibor. Kecskemét, BKMÖL, 1996. 138–139.; uő: *Kecskemét város története (1686–1849)*. In: BÁRTH, 2002. 229–229., 230–233. Bél Mátyás még látta a templomokat körülvevő falakat és árkokat. BÉL, 1982. 15.
- 29 SÜMEGI György: *Bács-Kiskun művészettörténete. 9. rész. A romantika idején*. In: *Forrás*, 8. évf. (1976) 11. sz. 94–97.; uő: *Göböl Gáspár (1745–1818), a művészetpártoló*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XLIII. évf. (1994) 1–2. sz. 51–55.; VEREBÉLYI Kincső: *Korok és stílusok a magyar népművészetben*. Budapest, Osiris, 2002. 114–115.
- 30 A kérelem: KREK Szálas iratok 35.; HOLL, 2004. 162–163.
- 31 KREK Szálas iratok 53.
- 32 1688–1691 közötti gondnoki napló, KREK E. 8/3.
- 33 BOBROVSZKY, 1980. 15., 4–5. kép.
- 34 A korabeli ötvösségről ld. Kiss Erika: *Ötvösség*. In: *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*. VIII. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi, 2008. 459–476., 471–473. (a továbbiakban Kiss, 2008a), uő: *Ötvösművek a 16–17. századi Magyarországon*. In: *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. I–II., II. *Tanulmányok/The English Summary of Volumes I–II*. Szerk. MIKÓ Árpád–VERŐ Mária. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008. 99–113. (a továbbiakban Kiss, 2008b) és MIKÓ Árpád: *A reneszánsz Magyarországon*. Budapest, Corvina, 2009. 135–146., 166–171.
- 35 SZAKÁLY Ferenc: *Mezőváros és reformáció. Tanulmányok a korai magyar polgárosodás kérdéséhez*. Budapest, Balassi, 1995. 198.
- 36 Szenczi Ötvös István 1679. KREK Végrendeletek II/3., közli BOBROVSZKY, 1980. 126.
- 37 1683–1688 közötti gondnoki napló, KREK E. 8/2.; BOBROVSZKY, 1980. 126.
- 38 BOBROVSZKY, 1980. 95.; KISS, 2008b. 108–109.; Kiss Erika: *Talpas poharak*. In: MIKÓ–VERŐ, I., 2008. 311–325.
- 39 SZAKÁLY, 1995. 31.
- 40 BOBROVSZKY Ida: *Kecskemét ötvössége a XVII. században*. In: *Ars Hungarica*, II. évf. (1974) 1. sz. 91–111., 98–100.; uő, 1980. 125., 144–145., 148.; 11–12., 17–18. kép.
- 41 BOBROVSZKY, 1974. 98.; uő, 1980. 145., 147.; 9–10. kép; FOGARASSY Zsuzsa: *Pohár Tassról*. In: MIKÓ–VERŐ, I., 2008. 174., VI–1. kép
- 42 BOBROVSZKY, 1974. 100.; uő: *Három gótizáló ötvösmű Kecskemétről*. In: *Ars decorativa*, 13. (1993) 159–166.; uő, 1980. 125., 144., 149.; 13–16. kép; KISS, 2008b. 103., 6. kép
- 43 BOBROVSZKY Ida: *A XVI. századi magyar református zsinatok végzéseinek művészeti vonatkozásai*. In: *Ars Hungarica*, IV. évf. (1976) 1. sz. 65–71., 68.; MIKÓ, 2009. 143–144.
- 44 BOBROVSZKY, 1974. 104., 106.; uő, 1980. 35., 127., 142.; 34. kép
- 45 BOBROVSZKY, 1974. 102., uő, 1980. 33–34., 127., 143–144., 147.; 28–31. kép; FOGARASSY Zsuzsa: *Úrasztali pohár*. In: MIKÓ–VERŐ, I., 2008. 175–176., VI–4. kép.
- 46 BOBROVSZKY, 1974. 102.; uő, 1980. 33–34., 127., 144.; 22–25. kép; FOGARASSY Zsuzsa: *Kanna*. In: MIKÓ–VERŐ, I., 2008. 174., VI–5. kép.
- 47 KISS, 2008b. 102., 5. kép; GÁBORJÁNI SZABÓ Botond: *Nagyszalontai Toldi Miklós fedeles kupája Cégénydányádról*. In: MIKÓ–VERŐ I., 2008. 179., VI–10. kép; BOBROVSZKY Ida: *A debreceni református egyház XVII–XVIII. századi oszlopdíszes úrvacsorakannái*. In: *Építés-Építészettudomány*, V. évf. (1974) 3–4. sz. 433–439.; uő, 1980. 65–68., 135., 138.; GÁBORJÁNI SZABÓ Botond: *A debreceni oszlopdíszes úrasztali kannák*. In: MIKÓ–VERŐ, I., 2008. 179–181.
- 48 BOBROVSZKY, 1974. 102.; uő, 1980. 33., 127., 145.; 26–27. kép; FOGARASSY Zsuzsa: *Úrvacsorapohár*. In: MIKÓ–VERŐ, I., 2008. 176–177., VI–6. kép.
- 49 BOBROVSZKY, 1974. 104., uő, 1980. 34., 126., 144.; 32. kép; FOGARASSY Zsuzsa: *Úrvacsorapohár*. In: MIKÓ–VERŐ, I., 2008. 178., VI–8. kép.

- 50 BOBROVSZKY, 1974. 104.; uő, 1980. 35., 125–126., 142., 33. kép.
 51 KISS, 2008a. 473–476.
 52 BOBROVSZKY, 1980. 37.; 38–39. kép; FOGARASSY Zsuzsa: *Úrvacsorátányér Szabadszállásról*. In: MIKÓ–VERŐ, I., 2008. 177., VI–7. kép.
 53 Ballabás Anna 1729. március 4. KREK Végrendeletek VI/34.
 54 1729. május 4. KREK Végrendeletek VI/35. A bevezetőből kiderül, hogy testvérei közül Ballabás Borbála Matolcsi György felesége volt, Kata férje a zilahai Pető István, Erzsébet özvegye pedig a nagybányai Monai István volt.

Church, market-town, art: The church and liturgical objects of the Calvinist congregation in Kecskemét from the 17-18th centuries

Kecskemét was one of the most important market-towns of the Great Hungarian Plain in the early modern age. Under the Ottoman occupation Kecskemét gained significant autonomy as a possession of the sultan. An increase in cattle commerce resulted in the evolution of a wealthy civic layer. At that time about half of the town's population became Protestant, who created an elegant, but unostentatious ecclesiastical art.

From the second half of the 16th century the Protestant community had used a wooden church near the Catholic church. In 1678 it burned down, and the Calvinists built a new stone church between 1680 and 1683 with the permission of the sultan and the Hungarian landlords – a unique example in Ottoman Hungary. The accounts of the congregation show that in the following decades the church was furnished, despite the reoccurring wars and plagues.

Some beautiful examples of liturgical vessels used for Holy Communion and made by local masters like György Cseh, György Tar, Illés Tar, Mihály Csorcsán have remained. The goldsmiths' art flourished in the town in the 17th century, and these masters also worked for other congregations in the region. The goldsmiths' craft of Kecskemét conserved late Renaissance traditions, but was also inspired by Gothic Mannerism and Ottoman art. These objects of art also represent civic taste, because wealthy believers often donated their own vessels for liturgical use. Fewer objects have survived from the 18th century, but several sources (testaments, inventories) reflect the importance of goldsmith objects.

OLBERT MARIANN

Néhány adalék a budapesti Nagyboldogasszony Magyar Ortodox templom ikonosztázionjának vizsgálatához.

Anton Kuchelmeister bécsi „császári-királyi” akadémiai festő szerepe

A 18. század elején Macedóniából számos görög és macedo-vlach kereskedő érkezett Magyarországra, Pesten főképpen a Galamb utca – Vörösmarty tér környékén telepedtek le, itt alakult ki – más magyar településekhez hasonlóan – az ún. Görög udvar. Bécs után az Osztrák-Magyar Monarchiában található harminc nagyobb görögök lakta város közül Pesten élt a legjelentősebb görög-macedo-vlach közösség.¹ A 18. század végére számuk annyira megnőtt, hogy szükségessé vált saját templom építése, de templomot II. József (1780–1790) 1781-es türelmi rendelete, az Edictum Tolerantiae után emelhettek. A görög ortodoxok teljes egyenjogúságot csak II. Lipót (1790–1792) 1790. évi dekrétuma után kaptak, s ez engedélyezte vallásuk szabad gyakorlását is. A görögök kezdetben a szerbek 17. század óta álló Szerb utcai templomát látogatták. Saját egyházközségüket 1791-ben alapították meg.²

A görögök és a macedo-vlachok háromhajós templomukat klasszicizáló elemekkel gazdagított copf stílusban – a bécsi görög templom mintájára – 1791–1801 között Jung József pesti építésszel építették föl. A templom felszentelését a macedo-vlach származású budai szerb püspök, Dionisziosz Popović végezte 1801. augusztus 11-én. (1. kép) Csak később, a felszentelés után került sor a templom belső díszítésére: festésre, belső díszek, képek beszerzésére. A templom famunkálatainak (ikonosztázion, kántorszékek, könyöklőszékek, szószék) elkészítésével az egyházközség a naxoszi születésű, Egerben



1.kép: Anton Kuchelmeister műhelye: Dionisziosz Popović budai szerb püspök portréja. Magyar Ortodox Egyházközség, iroda. Olaj, vászon, 72×92 cm. 1800 körül. Fotó: Olbert Mariann

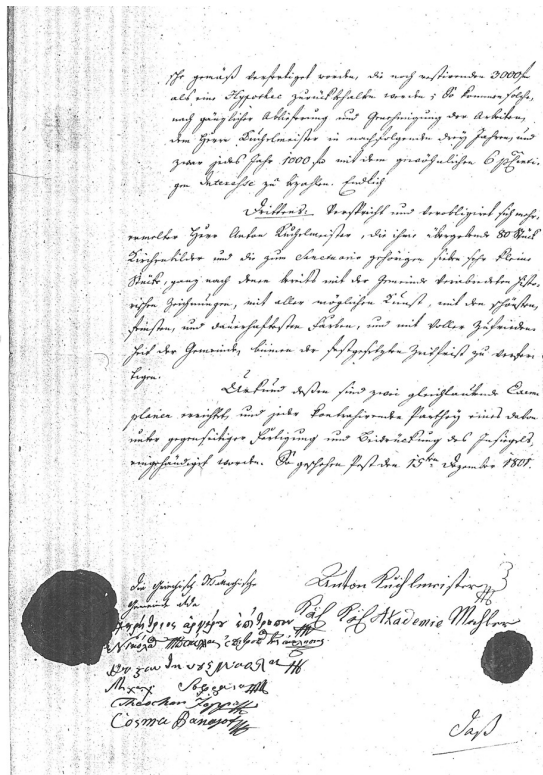
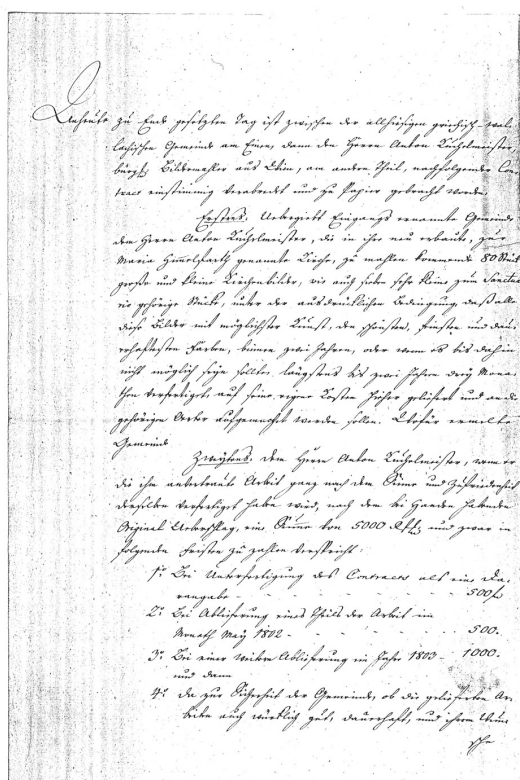
élő Jankovicz Miklóst bízta meg, aki mások mellett az egri és a miskolci görög templomok belső díszítését is készítette. A szentélyt a hajótól elválasztó ikonosztáziót Jankovicz meszter a térségben elterjedt, az apszisívet betöltő 5 szintre tagolódó orosz-ukrán ikonosztázió típus mintájára készítette el egri műhelyében 1797–1800 között.³ A belső falfaragványokat, díszítményeket Jankovicz copf elemekkel gazdagított, klasszicizáló késő barokk stílusban fogalmazta meg.

Az egyházközség már 1800. június 17-én elhatározta a templom kifestését, erre a célra aznap 102-en adakoztak. Először Triesztből kívántak festőt hozatni, de az feltehetőleg nem vállalta. A Kompánia 1801. november 10-i gyűlésén Georg Paskal (Pascall) bemutatta Anton Kuchelmeister bécsi festő két képét. Ezek megtetszettek a jelenlévőknek és elhatározták, hogy tőle rendelik meg a templom festményeit.⁴

Fennmaradt egy szerződés, amelyet 1801. december 15-én kötött meg Anton Kuchelmeister és a pesti egyházközség, mely szerint a festő 80 kisebb-nagyobb ikon festésére vállalkozott 5000 Ft.-ért (magántulajdon). (2. kép)

A görög-román egyházközség és Anton Kuchelmeister képfestő („Bildermaler aus Wien”) közötti szerződés összefoglalása: 1. Az újonnan épített Mária Mennybemenetele templom számára 80 db nagy és kisméretű „Kirchenbilder” (templomi kép) festésére és 7 további darab a „Sanctuario”-hoz. (szentély). Az összes képnek és a két zászlónak a lehető legjobb művészettel (mesterségbeli tudással), a legszebb, legfinomabb és legtartósabb színekkel kell elkészülnie. 2. Ha Anton Kuchelmeister megelégedésünkre elvégzi a munkáját, 5000 RfT (rajnai forint) fizetséget kap. 1. A szerződés után 500 Ft. 2. A munka egy részének befejezésekor, 1802. májusában 500Ft-ot kap. 3. További munka befejezésekor 1803-ra 1000Ft és azután, hogy az egyházközség megelégedésére stb. szolgálnak a művek, további 3000Ft, mint biztosíték visszatartatik, amit Kuchelmeisternek a következő három évben fizetnek ki. 3. Anton Kuchelmeister kötelezi magát, hogy a 80 képet és a további hetet a Sanctuario-ba teljesen az egyházközséggel egyeztetett történetes rajzok nyomán (bibliai történeteket ábrázoló rajzok nyomán) a lehető legjobb mesterségbeli tudással készít el. 4. Aláírások.

Kuchelmeister barokkos utánérzéssel és klasszicizáló stílusban festett, ezt nemcsak iskolázottsága és stílusbeli gyökerei, hanem bécsi származása is indokolja. Kuchelmeister életéről nagyon keveset tudunk. Nevét a fennmaradt szerződésekből ismerjük, mind a miskolci, mind a pesti ikonosztázióknak megkötött szerződéseket, úgy írja alá, hogy „császári – királyi akadémiai festő.” E dokumentumokból annyi derül ki, hogy bécsi származású és iskolázottságú. Valószínűleg az ő munkája a Dionisziosz Popović budai szerb püspököt ábrázoló portré (1. kép), mely a Magyar Ortodox Egyházközség hivatalában található. A képet az 1990-es évek elején a templomalapító görög családok egyik leszármazottja, Janitsáry Miklós restauráltatta, majd a templomnak adományozta. A portrét a XVIII. század végén vagy a XIX. század elején festhették, erre utal a festésmód, a festékréteg finom repedeshálójának jellege és az ikonográfiai sajátosságok, amelyek az ábrázolt be-



2. kép: Anton Kuchelmeister és a pesti egyházközség által 1801. december 15-én kötött szerződés az ikonosztázion megfestésére. Magántulajdon

állításában, ruházata, attribútumai vonatkozásában figyelhetők meg. Popović püspök sötét, egyszínű háttér előtt látható, semmi sem utal környezetére, fején kamilavkát visel, amit a pap és a püspök nemcsak az istentiszteletek bizonyos részein, hanem az istentiszteleten kívül is viselhet. Ahogy a képen is láthatjuk, a püspökök kamilavkájáról hátul derékig erő fátyol függ alá. Dionisziosz Popović püspök a festményen virágornamentikával gazdagon díszített, himzett mandyaszt, bő, elől kapcsolódó, uszályos palástot visel, melyet a főpap általában a templomba való belépéskor és az onnan való távozáskor hord.⁵ A képen hangsúlyos a drágakövekkel kirakott mellkereszt és a finoman megmunkált pásztorbot is, mely felül két kígyófejen végződik, ez jelképezi a rézkígyót, amit Mózes a pusztában felemelt, hogy meggyógyítsa a népet.

Az arckép félalakosan ábrázolja a püspököt, középkorú férfiként, viszonylag rövid fekete hajjal és szakállal. Háromnegyedes beállításban tekintetével balra fordul, jobb kezével áldást oszt. Baljával a pásztorbotot kissé megdöntve tartja. A boton található himzett textília alsó részén kiolvasható a cirill betűs, szláv nyelvű „DIONISZIJ” felirat, mely Dionisziosz Popović püspök nevének szerb változata. A képen sem szignatúra, sem dátum nem szerepel, még a hátoldalán sem. A püspökportré elkészültét ikonográfiai és stílusos jegyei nyomán, amint már említettük, 1790 és 1828 közé tehetjük, ugyanis ekkor működött, mint szerb budai püspök.

A kor szokásának megfelelően a püspökportré valószínűleg a szerb budai püspök rezidenciáját díszítette. Ugyanis, az „1750-es évektől Magyarországon fellendült a hivatalos arcképfestészet szokása, ezzel együtt az egyszerű félalakos forma vált meghatározóvá.”⁶ A képről feltehetően több másolat is készült, ezek közül az egyik a szentendrei Szerb Ortodox Múzeumban látható. Ez utóbbinak vizsgálata nem képezi a jelen tanulmány tárgyát, még további kutatások szükségesegek.

Anton Kuchelmeisternek vagy műhelyének tulajdonítható egy kisméretű táblakép: Deészisz (19. század eleje, fa, olaj, 27×37,5 cm, Ltsz.: 823), valamint két nagyméretű olajkép, melyek egy Angyali Üdvözet részei: Istenszülő (19. század eleje, vászon, olaj, 97×48,5 cm. Ltsz.: 402) és Gábrriel arkangyal (19. század eleje, vászon, olaj, 97×49 cm. Ltsz.: 403). Mindhárom kép a szentendrei Szerb Ortodox Egyházi Múzeum tulajdona.

Kuchelmeister „császári-királyi akadémiai festő” a bécsi görög templom ikonosztázionja után Magyarországon három festett meg: az egri, a miskolci és a budapesti ikonosztázionokat. Két segéddel 1804-től valószínűleg 1815-ig dolgozott a pesti képek megfestésén.⁷ A Petőfi téri templom ikonosztázion olyan nyugati előképpel rendelkező kompozíciók jelennek meg, melyek nem voltak jellemzőek a magyarországi görögység ikonjaira. Ilyen ábrázolások találhatók az alapképek (un. trónusikonok) alatti kisméretű képsorban, mint például Jézus a vízen jár. (3. kép) Keleti hatás csak az ikonosztáz képprogramján érezhető, mert az ötszintes orosz-ukrán ikonosztáz típushoz tartozik. A festő párhuzamosan dolgozott a pesti és a miskolci képeken, ugyanis az utóbbi egyházközség 1804. augusztus 3-án kötött vele szerződést, melyben szintén elhangzik az a mondat, hogy a lehető legjobb mesterségbeli tudással és tartós színekkel fessen.⁸

Kuchelmeister képei szoros értelemben nem ikonok, hanem „ortodox szentképek.”⁹ A magyarországi görög egyházművészet helyzete sajátos, mert nyugati keresztény környezetbe ágyazott szerb juriszdiskciós és egyházművészeti közeg veszi körül. Ikonográfiai szempontból erősen érződik az oszt-rák klasszicizáló barokk, vagyis a nyugati hatás. Ez jelenik meg a Petőfi téri templom ikonosztázának képein is.

A Petőfi téri ikonosztázion rövid bemutatása: a sok mezőre osztott ikonosztázion belül az egyes képeknek meghatározott rendje van. Nézzük azonban először a három ajtót. A középső ajtó, a „királyi” vagy „szent” (néha „paradicsomi”) ajtó



3. kép: Anton Kuchelmeister: Jézus a vízen jár. Budapest, Petőfi téri ortodox templom, ikonosztázion, részlet. 35×65 cm. 1804 körül. Fotó: Olbert Mariann

azóta létezik, mióta szentélyrekesztőket állítanak fel. A pesti templom esetében is a szokásos ábrázolás, az Örömhírvét (Angyali üdvözet) Mária és Gábiel arkangyal alakjai alatt viszont nem a négy evangélista, hanem Mária szülei, Anna és Joáchim, kezükben könyvvel jelennek meg. „Az északi és a déli ajtók arkangyalokat, vagy szent diakónusokat ábrázolnak (mivel liturgikus szolgálat végzése során a diakónusok az angyalok – a hírnökök – szerepét töltik be.)”¹⁰

Az északi diakónusi ajtón Szent Mihály arkangyal szerepel a szokásos attribútumokkal: baljában mérleget tart, jobb kezében tüzes kard, mint égi bíró jelenik meg. Felette Szent Kozma hosszú tunikában, egyik kezében kereszt, a másikban orvosságos doboz, mellette asztal könyvekkel. A déli diakónusi ajtón Szent István diakónus első vértanú szerepel diakónusi öltözékben, jobb kezében füstölőt tart, másik kezét orácionjára helyezi, feje fölött két angyal (puttó) babérkoszorút tart, mint a vértanúság jelképét. Fölötte a másik orvos szent, Szent Damján hosszú tunikában, egyik kezében szike, a másikban szelence.

A II. szint az ún. alapképsor (északi oldal). A királyi ajtótól balra Szűz Mária (Szűz Mária elnevezése az ortodox egyházban általában „Istenszüő”) a Gyermekkel, aki áldást oszt, fején korona, trónon ül. Két oldalán, felhőkön két-két angyalfej található. Mellette Szent Miklós (akinek a templom karzatát szentelték, ő az egyik védőszent), majd Szent Demeter római katonaruhában, kezében pálmaággal. Az északi diakónusi ajtó túloldalán, az ikonosztáz szélén Szent Atanáz jelenik meg főpapként, jobbjával áldást oszt, baljában evangéliumos könyvet tart. A háttérben romos várat és hegyeket látnak. A királyi ajtótól jobbra Jézus Krisztus, a nagy főpap, fején korona, trónon ül, kezében nyitott evangéliumos könyv van, melynek felirata Jn 10, 14–15-öt idézi: „Én vagyok a jó pásztor: ismerem enyéimet, és enyéim ismernek engem, mint ahogy az Atya ismer engem és én ismerem az Atyát.”¹¹ Mellette Keresztelő Szent János, aki itt nem a szokásos szőrcsuhát, hanem hosszú tunikát visel, kezében levágott fejével és keresztes bottal, melyen a mondatszál Mt 3,2-t idézi: „Tartsatok bűnbánatot, mert közel van a mennyek országa.”¹² Majd

Szent György következik, római katonaruhában, jobb kezében lándzsát, baljában lilomágat tart. A déli diakónusi ajtó másik oldalán Szent Szpiridon főpapi öltözkében, mindkét kezében egy-egy evangéliumos könyvet tart.

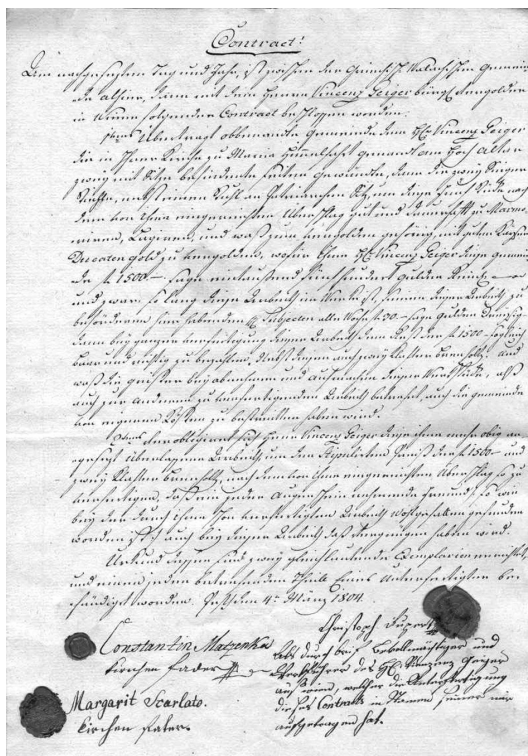
Az első szint: az alapképsor alatti medaillonokban újszövetségi jeleneteket ábrázolnak. Északról az első: Mária születése. Jobbról Szent Anna az ágyon, balról fürdetőedény előtt három nő az újszülöttel látható. A második kép: Mária és Erzsébet találkozása, ezen Mária és Erzsébet átöleli egymást, jobbról a kőházból az agg Zakariás botra támaszkodva lép ki. A harmadik kép: Mária bevezetése a templomba, a negyedik: A királyok imádása, melyen Mária istállóban látható, amint ölében tartja a Gyermekét, mögötte József áll, előtte a három király, a háttérben egy szolga egy tevével, fent a betlehemi csillag.

A királyi ajtótól jobbra az első: Jézus körülmetélése, utána Lázár feltámasztása. Jobbról Lázár kősírból áll, balról Jézus tanítványjaival, a háttérben, boltíves nyílásban kibontakozó hegyes tájkép látható. A harmadik kép: Jézus a vízen jár. Jézus a Genezáreti tavon lépked, balra csónakban öt tanítvány ül. Ez az ábrázolás nem a keleti egyház kánonja szerint készült, hanem nyugati hatásra került az ikonosztáz képei közé. A negyedik kép: Jézus a Getsemani kertben. Itt Jézus bokor előtt térdel, mely fölött a szenvedés kelyhe lebeg. Ez az ábrázolás is a nyugati hatást tükrözi, nem honos a keleti ikonográfiában.

Az ikonosztáz harmadik sorában következik a tizenkét nagyünnep ábrázolása. Középen a királyi ajtó fölött itt nem az Utolsó Vacsora képe látható, hanem Mária elhunyt, a templom címünnepe került a középtengelybe, méreteivel is kiemelkedik a képsorból. Az ünnepek sora északról a következő: 1. Mária születése, 2. Jézus születése, 3. Jézus bemutatása a templomban, 4. Jézus megkeresztelése (Keresztelő Szent János itt sem visel szőrcsuhát!), 5. Az úr színeváltozása. Az utóbbi jelenet elrendezésében követi a keleti ikonográfiát: fönt felhőkön a fehér ruhás Jézus mellett áll Mózes és Illés próféta, az előtérben lent három tanítvány. A déli oldal első képe, a középtengelytől kifelé haladva: 1. Bevonulás Jeruzsálembe, 2. Utolsó vacsora, 3. Krisztus feltámadása. A keleti ikonográfiában az utóbbi jelenetet nem ábrázolják. Ezen a képen Krisztus kezében keresztes zászlóval a nyitott kősr fölött lebeg, a kősr szélén egy angyal ül, elől két páncélos katona, a háttérben a három nő. Teljesen a nyugati, katolikus ikonográfiát követi. 4. Krisztus mennybe-menetele, 5. A Szentlélek eljövetele, azaz Pünkösd.

Az ikonosztáz negyedik sorának közepén az Újszövetségi Szentháromság található, ami nem a keleti ábrázolást, hanem a római katolikus modellt követi: az Atya idős férfi szakállal, a Fiú fiatal férfiként mellette ül, fejük fölött galamb alakjában a Szentlélekkel. Az ortodox egyházban inkább három angyal jelképezi a Szentháromságot, az a három angyal, akit Ábrahám vendégül látott, mivel egyszerű vándoroknak gondolta őket. A negyedik sorban található a tizenkét apostol ábrázolása, az északi oldalon: Péter és Pál a szokásos attribútumokkal, mellettük János evangélista, amint nyitott könyvbe ír, majd három apostol kezében könyvvel. A déli oldalon Simon és Táddé, mellettük Máté evangélista nyitott könyvvel és angyallal, majd három apostol könyvvel a kezében.

Az V. szinten következik hat-hat négylevelű lóhere alakú táblán a félalakos próféták sora, amely Mózesről Krisztusig tartó ószövetségi egyházat, a törvény korát jeleníti meg. Ez a sor a próféták ábrázolásaiból áll, akik kibontott írástekerceket tartanak kezükben, amelyekre Isten megtestesüléséről szóló próféciáikból írtak fel részleteket. A sor közepén, középtengelyben az Istent jelképező háromszög található, közelebb a szemmel.



4. kép: A pesti görög templom aranyozási munkálatairól szóló szerződés. 1804. március 4. Kézirat, papír, 40×24,5 cm. BTM, Kiscelli Múzeum, Budapest, Ltsz.: 52.57.9

Az ikonosztáz legfelső részén kötelezően a megfeszített Krisztust találjuk, a feszület két oldalán Szűz Máriával és Szent János apostollal. Az egyházi előírások, megkötöttségek ellenére is az ikonosztáz készítője rendelkezett némi művészi szabadsággal, és az egész képfalnak alkalmazkodnia kellett magához az épülethez.

Összegezve elmondható, hogy a festő keleti mintát csak a teljes ikonosztáz ikonográfiájának kialakításakor követett, a részletekben, az egyes ábrázolásokban nem. A templom aranyozási munkálatait Vinzenz Geiger bécsi aranyozó mester két év alatt végezte, aki ezt 1801. december 15-én 14.000 Ft.-ért vállalta el. Ezt az összeget 6 éves részletekben fizették ki. A Jankovics által készített székek és állványok aranyozását szintén Geiger végezte. Fennmaradt egy szerződés a templom aranyozási munkálatairól. (1804. március 4.) (BTM, Kiscelli Múzeum, 2. kép). A szerződés a görög-román egyház-község és Vinzenz Geiger bécsi aranyozó mester között kötött meg. A mester 1500Ft-ot kap és Bécsben csinálja meg a munkát. Geiger köteteli magát, hogy a lehető legjobb mesterségbeli tudással és határidőre végzi el a munkát. (4. kép) E korabeli szerződésekhez hozzá kell tennünk, hogy mindkét mesternek, a festőnek és az aranyozónak is, a korszakban igen nagy összegeket fizettek ki. Az aranyozó mester esetében az említett 14 000 Ft természetesen magába foglalja az anyagköltséget is. Ez magyarázza azt, hogy miért kapott sokkal magasabb összeget, mint a festő. A görögök áldozatkész-ségének köszönhetően 1809-ben kívül- és belül is teljesen készen állt a templom.

Jegyzetek

- 1 FÜVES Ödön: *Statisztikai adatok Pest és Buda 1687–1848 közt polgárjogot nyert görög származású lakóiról*. In: *Antik tanulmányok*, X. évf. (1963) 3–4. sz. 235.

- 2 FÜVES Ödön: *A pesti görög templom építéstörténete*. In: *Építés – Építészettudomány*, VII. évf. (1975) 1–2. sz. 161.
- 3 NAGY Márta: *A magyarországi görög diaszpóra egyházművészeti emlékei I., Ikonok, ikonosztázionok*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. 174.
- 4 FÜVES, 1975. 168.
- 5 *Az orthodox kereszténység*. Szerk. BERKI Feréz. Budapest, Magyar Orthodox Adminisztratúra, 1984. 278–279.
- 6 PUSKÁS Bernadett: *A munkácsi görög katolikus püspökök arcképcsarnoka*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, LVIII. évf. (2009) 1. sz. 97.
- 7 FÜVES, 1975. 168–169.
- 8 NAGY, 1998. 188.
- 9 NAGY, 1998. 183.
- 10 USZPENSKIJ, Leonyid: *Az ikon teológiája az orthodox egyházban*. Ford. KRÍZA Ágnes. Budapest, Kairosz – Paulus Hungarus, 2003. 185.
- 11 *Újszövetségi Szentírás*, Ford. P. BÉKÉS Gellért – P. DALOS Patrik. Pannonhalma, Bencés Kiadó, 1994. 241. Jn 10, 14–15.
- 12 *Újszövetségi Szentírás*, Ford. P. BÉKÉS – P. DALOS, 1994. 18. Mt. 3,2.

The iconostasis of the Dormition of Our Most Holy Lady Hungarian Orthodox Parish Church: The role of the Austrian painter Anton Kuchelmeister

In the 18th century a great number of Greek merchants and other people from the Balkan of the Orthodox faith migrated to the North-eastern part of Hungary. At the same time many Macedonian Wallah settled in Pest. First they practiced their faith at the Serbian Parish Church in Pest, and due to their rapidly increasing numbers, the Divine Liturgy was celebrated in Greek every second Sunday from 1784 onwards.

Greek traders were given the chance to erect their Orthodox churches only after the Tolerance Act was issued in 1781 by Emperor Joseph II. It has to be said however that although the Decree approved of the building of the churches for non-catholic believers, there were a lot of restrictions. Among others no bell-towers or bells were allowed to be erected or used, and the buildings had to meet the requirements of the architecture that prevailed in the Empire.

After a long and hard struggle with the government, in 1790, the Greeks and Macedonian Wallahs of Pest – 600 in number by then – succeeded in obtaining a permit to build a separate church. They then bought the building site from the Piarist Order together with their college building on the bank of the Danube. They made a contract to have the church built by the architect József Jung. The foundation stone was placed in 1791 and construction began. In 1801 Dionisios Popović, the Serbian bishop of Buda, with many concelebrant priests, consecrated the church to the “Dormition of Our Most Holy Lady.”

The iconostasis was built by Nikolaos Ioannu (Jankovics) Talidoros, a woodcarver from Eger, between 1797 and 1800. Anton Kuchelmeister, a painter from Vienna, was commissioned to paint the icons for the church. The church signed a contract with Anton Kuchelmeister on 15th December 1801. 80 icons (of various sizes) and two flags were ordered from the master. The iconostasis cost a total of 5000 forints. In 1809 both the exterior and interior of the church was completed. As it is customary in all eastern churches, the iconostasis is decorated with the images of Christ, of Mary, Mother of God, and saints. The images are placed on the screen before the altar in five rows.

A Koháry család felsőmagyarországi uradalmi építkezéseiről,
különös tekintettel a hontszentantali
Koháry-Coburg kastély 18. századi építéstörténetére

Kutatásom kiindulópontja Fülek volt, ugyanis először a Füleki kistérség inventarizációi kapcsán kezdtem el foglalkozni a Koháry emlékanyaggal és a család építkezéseivel. Az elmúlt években, felvidéki tanulmányútjaim során nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a Koháry főnemesi család építőtevékenysége feldolgozatlan és ismeretlen még a magyar nyelvű szakirodalom előtt is.

1. A Koháry család genealógiájának (1470–1826) rövid áttekintése

A Koháry család őseinek Koháry Györgyöt tartják a források, akiről 1470-ből van adatunk mint Mátyás király udvarnokáról („Nobilis Georgius Koháry Matthiae Corvini Regis Hungariae Aulicus”).¹ Az első családtag, akitől folytonosan le lehet vezetni a családfát Koháry Imre. Az ő fia Péter, aki Hont vármegye jegyzője volt a 16. század végén. Az utolsó adat róla: 1629-ben királyi adományt nyert Csábrág és Szitnya váraira (Hont vm.) és a hozzájuk tartozó uradalmakra. Koháry István (I.) Szécsény majd Fülek várának örökös főkapitányi tisztességét, és ami a család számára még fontosabb, Hont vármegye örökös főispáni címét is elnyerte.² Öt fiúgyermek közül Koháry István (II.) idejében emelkedett a család grófi rangra (1685), és róla maradt fenn a legtöbb adat a családból. István gróf idejében tehát a Koháryak bekerültek a főrangú familiák körébe és a Habsburg uralkodók feltétlen bizalmának élvezői lettek. 1705-ig I. Lipót császár, majd fiai I. József és III. Károly magas katonai tisztségekkel ismerték el a Koháryak hűségét: 1711-ben I. József Koháry Istvánt Hont vármegye örökös főispáni tisztébe helyezte, a Nógrád vármegyei főispán-ságot a Koháry családban örökössé tette,³ 1712. év végén III. Károly Koháry Istvánt – a Rákóczi-féle szabadságharcban elpusztított uradalmaira tekintettel – egész évi fizetésével nyugalmazta. 1714-ben a pozsonyi országgyűlésen Pálffy Miklóst választották nádorrá, a második legmagasabb országos méltóságot, az országbírói tisztséget pedig Koháry István töltötte be élete végéig.⁴ A családfa (miután István nőtlén volt)

Farkas gróf (István öccsének) leszármazottjaival folytatódik. Koháry András a szentantali kastélyépítő szintén katonai pályán szerzett érdemeket (és emellett jelentős kiterjedésű birtokokat) elődeihez hasonlóan. András unokája, Ferenc révén a Koháry familia hercegi rangra emelkedett 1815-ben majd a család utolsó sarjaként 1826-ban bekövetkezett halálával lezárul a Koháryak nemzetségének története.

A rangemelések a Koháry-családban a következőképpen alakultak: a bárói rangot 1616. február 15-én II. Mátyás király adományozta Koháry Péternek (I.). A grófi rangemelésre 1685. július 15-én került sor, amikor I. Lipót Koháry Istvánt (II.), Koháry Farkast (I.) és Koháry Jánost (I.) egyaránt grófi ranggal jutalmazta. Az utolsó rangemelésre 1815. november 15-én került sor: Koháry Ferenc József grófot I. Ferenc király osztrák birodalmi hercegi rangra emelte.⁵

2. Egykor a Koháry család tulajdonában lévő felső-magyarországi birtokok kialakulásának történetéről átfogóan

A Habsburg párti Koháry család tagjai az uralkodók iránti hűségük jutalmaként hatalmas birtokokat kaptak. Évszázadok alatt nagykiterjedésű birtoktestekkel rendelkeztek Gömör, Hont, Nógrád és Heves vármegyék területén. E birtokok részei: Gömör vármegyében a murányi és balogvári uradalmak, Heves vármegyében a gyöngyösi uradalom, Hont vármegyében a csábrági és szitnyai uradalmak és Nógrád vármegyében a füleki, a zsélyi⁶ és a szécsényi uradalmak tartoztak hozzájuk.⁷ A család történetében a 19. század eleje tekinthető tetőpontnak, amely az 1815-ös hercegi rangra emelkedéssel teljesedett ki. Birtokaik tekintetében szintén meghatározó ez az időszak, mert az 1800-as évek elején a Koháry familia tulajdonában összesen körülbelül 250 000 katasztrális hold (150 000 hektár) terület volt. Váraik (Csábrág, Szitnya, Murány, Fülek, Drégely), kastélyaik és kúriáik (Alsószemeréd, Felsőbalog, Fülek, Hontszentantal, Jolsva, Litke, Murányalja, Pohorella) szinte az egész Felvidéken szétszórva megtalálhatók.⁸

1. táblázat: A Koháry kastélyok és kúriák kronológiai sorrendben

Település	Kastély / Kúria	Építtető	Datálás	Stílus	Megjegyzés
Fülek	kúria	Koháry István (II.)	1715–1720	barokk	részben felújítva
Litke	kúria	Koháry István (II.)	1725 körül	barokk	lebontva
Alsószemeréd	kúria	Koháry András (?)	1750 körül	késő barokk	19. sz. egy szinttel bővítve
Hontszentantal	kastély	Koháry András	1744–1750	klasszicizáló késő barokk	restaurálva
Jolsva	kastély	Koháry Miklós (II.)	1796–1801	klasszicizáló késő barokk	romos
Pohorella	kastély	Koháry Ferenc	18. sz. vége 19. sz. eleje	klasszicizáló eklektikus?	erősen átalakított
Murányalja	kastély	Koháry Ferenc	1806	klasszicizáló késő barokk	felújítva
Nagybalog	kastély	Koháry Ferenc	1817	klasszicizáló késő barokk	felújítva

3. A Koháry család kuriális épületei Nógrád vármegyében

A 17. század végén, a török kiűzését követően az ország újjáépítési munkái csak nagyon lassan indultak el, a kastély- és kúriaépítéset terén pedig látványos fellendülésről az 1711. évi szatmári béke után beszélhetünk. A nagybirtokos főúri családok közül a 17. század második felében egyedül a Zichyek, a Koháryak, a Forgáchok és a Balassák tudták megtartani birtokaikat Nógrád vármegyében, vagy kapták vissza a 18. század elején.⁹

A történelmi Nógrád vármegye területén két Koháry kúriáról kell említést tennünk. Mindkettőről elmondhatjuk, hogy téglány alaprajzúak, tömörszerű, egyszintes intézői lakóhelyek voltak, az egyik Füleken található (ma Fil'akovo, Szlovákia), a másik Litkén volt.

Füleken a 17. századi késő reneszánsz nemesi udvarház alapjain álló barokk kúria építése a 18. század első harmadára, Koháry István 1731-ben bekövetkezett halála előttre tehető. Eredeti jellegét máig megőrizte. Főhomlokzatát közepén íves timpanonnal záródó portikusz hangsúlyozza, belsőben középfolyosós elrendezést mutat, csehsüveg-boltozatos helyiségekkel, az egész kúria alatt pedig boltozott pincék találhatók.

Az 1945-ben lebontott litkei Koháry kúria építéséről, külsejéről nem maradtak fenn adatok, sem képeslap vagy fotódokumentáció. Először Mocsáry Antal 1826-ban Nemes Nógrád vármegyének esmertetése című összefoglaló munkájában írt a litkei urasági épületről: „Hertzeg Koháry Ferentz ezen helységnek ura melly a' Füleki uradalmához tartozik. Vagyon itten egy tiszt' számára készítettett kő épület, egyéb gazdasághoz szükséges épületekkel. Ezen tisztí épületnek az egyik fele a' Hertzeg számára készítettett, hogy a' midőn ezen által utazik, itten pihenő helye is lehessen.”¹⁰ A fellelt irodalmak szerint az 1711 és 1725 között Koháry István gróf által emelt egyszintes, barokk intézői kúria a ma is álló, szintén a 18. század elejéről származó késő barokk magtár közelében, délnyugatra állt.

4. A Koháry család uradalmi építkezései Gömör-Kishont vármegyében

A Gömör-Kishont vármegyében lévő Koháry uradalmak nyersanyagban és olcsó munkaerőben gazdag birtokoknak számítottak. A 18. század végén és a 19. század elején épült-átépült urasági székhelyek, birtokigazgatási központok a Koháryak gazdaságilag legstabilabb korszakához köthetők.



1. kép: Fülek (Fil'akovo), Koháry kúria, 18. század eleje.
Fotó: Arany Erzsébet

Jolsván már állt egy castellum 1455-ben a Bebek család építőtevékenysége révén, aminek a helyén Koháry Miklós (II.) megbízásából 1796 és 1801 között felépült a ma is fennálló késő barokk-klasszicista stílusú palota. Ez egy városközpontban álló, háromszintes, timpanonnal záródó, középrizalitos főhomlokzati tömbbel kiegészített, négyszögű udvart magában foglaló, négyszárnyú várkastély.

A murányaljai kastéllyal kapcsolatos legkorábbi adatot egy 1652-es Murányban keltezett urbárium fedi fel, miszerint Murányalján a templom körül már létezett egy „puszta kastélyhely” (ahogy napjainkban is fennáll ez az épületviszony). A kastély bejárati kapujának zárókövén lévő 1806-os vésett évszám (az egyetlen biztos támpont az építéstörténetre vonatkozóan) minden bizonnyal a klasszicizáló átépítések befejezésére utal.

Nagybalogon a Koháry kastély egyes források alapján a 17. század végére datálható, Rados Jenő szerint viszont 1720-ban Koháry István gróf építtette az egykori Wesselényi vár helyébe. A Koháry Ferenc herceg által megrendelt klasszicizáló stílusú átépítéseket, bővítéseket 1817-ben fejezték be. Ekkor nyerte el az épület mai formáját, a szimmetrikus kialakítású déli és északi homlokzatokat pilléres árkádokkal alátámasztott erkélyes, timpanonnal záródó középrizalitok hangsúlyozzák.

A pohorellai kastélyt a Koháry család a 18. század második felében építtette, késő barokk stílusban. Műemléki védelmet nem kapott, s mára – az igénytelen beavatkozásoknak köszönhetően – csak az épület tömbjéből sejthető, hogy egykor a királyi család tagjait is vendégül látó főúri épületről van szó.

5. A Hont vármegyei egykori Koháry birtokokról, urasági épületekről

5.1. *Alsószemeréd* – 1750 körül Koháry András építtette az alsószemerédi barokk kúriát uradalmuk egyik központjaként, amely egyben az intéző lakóhelye is volt. Kétszintes, téglalap alaprajzú, belső kialakítását tekintve háromtraktusos, középfolyosós, a földszinten csehsüveg-boltozatos helyiségekkel. A homlokzatokon körbefutó, két szintet elválasztó fűrészfogazatos övpárkány eredetileg az egyszintes barokk kúria zárópárkánya volt.

5. 2. *Hontszentantali*

5. 2. 1. Koháry András a szentantali kastélyépítő Gróf Koháry András József (Csábrág, 1694 – Szentantali, 1757) felmenőjéhez hasonlóan katonai pályára lépett, ahol a lovasági tábornoki rangig emelkedett. 1731-ben Hont vármegyei főispánná nevezték ki, majd ezt követően kiterjedt építőtevékenységbe kezdett. 1733 és 1736 között az alsó-ausztriai ebenthali kastélyt, majd 1744-től a család hontszentantali kastélyát kezdte (át)építtetni. A szlovák kutatás az alsószemerédi, szentantali és ebenthali urasági épületek szerzőjét egy azonos bécsi építőmesterben, Johann Entzenhoffer személyében véli felfedezni.

5. 2. 2. Fejezetek a hontszentantali Koháry kastély építéstörténetéből: a szentantali középkori várkastély

A kastély korai építéstörténetéről pontos adataink nincsenek. Előzménynek tekinthető azonban egy 15. századi erődítmény, amit a Kazo testvérek építettek, miután 1415-ben megkapták Szentantalt.¹¹ Egyes források Szentantalon gótikus várról adnak hírt, s a barokk kastély ennek a helyére épült.¹² Annyi bizonyos, hogy állt itt egy késő reneszánsz várkastély a 16. század második felében, amely a bányavárosok biztonságát szavatolta a török hadak fenyegetéseivel szemben.¹³



2. kép: Hontszentantal (Svätý Anton), Koháry-Coburg kastély északnyugat felől. Fotó: Arany Erzsébet

5. 2. 3. A Koháry család „Sanct Anton”-ban 1622–1826 között A Koháryak közel két évszázadot felölelő birtoklástörténete 1622-vel kezdődik és 1826-ban zárul le, amikor a Koháry család férfiágon kihalt. A 17. századból a kastély állapotára nézve adatok nem ismertek. Azonban egy 1699-ben Szentantalon keltezett levél alapján következtetni lehet annak romos állapotára, ugyanis II. Koháry István gróf a kastélyt lakhatóvá tette, és felújíttatta.¹⁴ Az 1700-as évek elején a Rákóczi-féle szabadságharc idején az urasági épület jelentős károkat szenvedett, azonban 1720-ra, Koháry András házasságának idejére helyreállt a rend; Koháry András elsőszülött fia, Miklós ugyanis már a szentantali kastélyban született 1721-ben. A legkorábbi hiteles dokumentum az építési munkálatokra vonatkozólag egy 1722-ből való, Szentantalban keltezett levél Koháry András kezétől, amelyben követ rendel az építkezéshez.¹⁵

A kastély 1720-as évekbeli formájáról egy festmény alapján alkothatunk képet (3. kép). 1732-ben Koháry András lánya, Mária-Terézia halálának emlékére Carl Emrich osztrák festőtől egy barokk olajfestményt rendelt meg, amely ma is a szentantali képgyűjteményben található, a festmény címe: Koháry Mária mennybemenetele (A Halál apoteózisa). A képmező felső kétharmadát kitölti a felhőn trónoló, szétárt karú leány alakja és az őt övező angyalok kara. Jobbra lent síró asszony előkelő öltözetben (édesanya), bal kezét a Koháry család címerpajzsán pihenteti. Balra lent ruhátlan férfialak (Koháry András háborúban fiatalon elhunyt testvéreire, Györgyre és Ignácra utal). A témánk szempontjából lényeges momentum a két figura között, a háttérben lévő L-alaprajzú, kétszárnyú, kétszintes épület udvarában szökőkúttal. A mai kastély déli és keleti épületszárnyairól van szó, melyek közül a déli épületrész magában foglalta a hagymasisakkal fedett toronyos kápolnát, az udvari homlokzata pedig késő reneszánsz stílusú, földszinten pilléres-árkádokkal, felette erkéllyel tagolt.

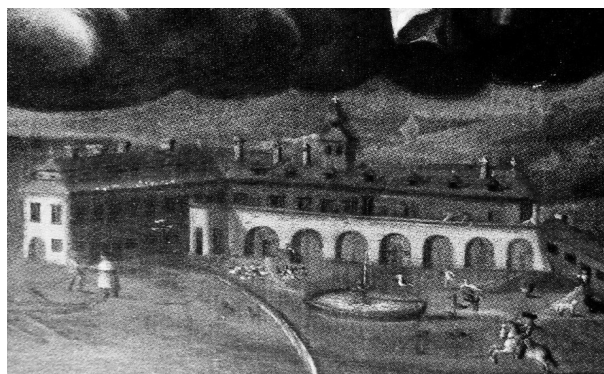
A besztercebányai levéltárban őrzött Koháry-Coburg családi levéltárban a kastély építéstörténetére vonatkozóan két igen jelentős dokumentum került elő: az egyik egy szerződés, a másik pedig tervrajzokat ábrázol. A szerződést Koháry András gróf és Johann Entzenhoffer kötötte meg 1740 és 1745 között (pontos dátum az irat hiányzó része miatt nem ismert). Ebben az okiratban említik először az épület funkcióját: a kastély nemcsak a szitnyai uradalom központjaként, hanem az északi szárny földalatti részében lévő börtönhelyiségekkel az udvari bíróság székhelyeként is szolgált.¹⁶ (Régészeti kutatásokat még nem végeztek a témát érintően.)

Entzenhoffer aláírásával két eredeti tervrajz maradt fenn. A tervezetek földszinti alaprajzot ábrázolnak az udvaron lévő szökőkúttal.¹⁷ Az északi szárny udvar felőli homlokzatának timpanonján lévő óralap és kronosztichon alapján a második barokk építési szakasz 1750-es dátummal, az óra felhelyezésével fejeződött be. A latin nyelvű felirat, II. Koháry István verse, a mulandóságra figyelmeztet: „SVNT VT ERVNT HORAE PASSV, GRESSVQVE CARENTES. VNA TAMEN VENIET QVAE TIBI DICET: ABI.”¹⁸

A fenti adatokat összefoglalva elmondhatjuk, hogy a kastély 17. századi eredetű déli és keleti szárnyait az 1720-as években átépítették, majd kiegészítették az északi és nyugati szárnyak felépítésével 1744 és 1750 között. A kápolnát érintő tervezett változtatásokat végül nem valósították meg, így a kápolna eredeti, 18. század eleji formáját mutatja. A kastély mai alakját lényegében az 1750-ben befejezett késő barokk átépítéseknek köszönheti Koháry András idejéből (4. kép).

A 18. századi irodalmi források megemlékeznek a Koháry kastélyról. 1742-ben Bél Mátyás „castellum S. Antonii”-t „castello eleganti exornatum” szavakkal illeti.¹⁹ Korabinsky Mátyás 1786-ban kiadott Lexikonjában pedig a következőket tartja fontosnak a család újabb, közel három évtizeddel korábban befejezett kastélyával (Kastell) kapcsolatban, melyet megkülönböztet a középkori vártól (Schloss): „S. Antal (...) Gehört dem Grafen Koháry, mit einem großen und schön eingerichteten Kastell, wo der Präfekt und andere Beamte wohnen. Unter andern wird hier in einem Zimmer ein Spiegel gezeigt, in welchem sich der ganze Kalvarienberg den Schemnitz präsentiert, dann Kleide lästen von Schwarzem Ebenholz mit silbernen Zierrathen eingelegt.(...) Ohnweit von hier ist das Kohárische Schloss auf einem hohen Berge.”²⁰ Az idézett szövegből kitűnik, hogy az 1780-as években, vagyis Koháry János (III.) idejében a kastélyt hivatalnokok lakták. Az említett tükrözés az északi szárny Tükörtermében lévő nagy falitükrözés volt. Ugyanis a kastély helyzetéből adódóan, az északnyugatra fekvő Selmezbánya és a Kálváriahegy csak innen látható.

A domboldalban épült kastély befejezése után Hauser Ferenc selmezbányai mester tervei szerint az épület körül 5 hektár kiterjedésű franciaparkot hoztak létre, kerítéssel, kapuval, a környező magaslatokat, dombokat pedig beerdősítették, mintegy 25 hektár területet.²¹ A 19. század elején tájképi kerté alakították át és romantikus elemekkel bővítették: a kastély mögött közvetlenül kis (alsó és felső) tavakat, vízeséseket, forrásokat, fahidakat, műbarlangot és egy kerti, kőből rakott, azóta elpusztult gótizáló kápolnát létesítettek.²² Vízügyi rendszerét tekintve a felső és az alsó tavacska össze volt kötve egymás-



3. kép: Carl Emrich: Koháry Mária mennybemenetele (részlet), Hontszentantal, Kastélymúzeum. Olaj, vászon. 1732. Fotó: Arany Erzsébet



4. kép: Hontszentantali kastély (Svätý Anton), belső udvar, kronosztichon és óralap az északi timpanonban, 1750.
Fotó: Arany Erzsébet

sal, illetve mindkettő kapcsolatban volt a kastély belső udvarán lévő szökőkúttal. Irodalmi források alapján tudjuk, hogy a víznyomás olyan erős volt, hogy a szökőkút vize az első emelet magasságáig fellövellt.

Az utódoknak többnyire a belső kialakításban, enteriorképzésben volt jelentős szerepe. 1750 és 1826 között Koháry Ignác, majd fia, az utolsó leszármazott, Ferenc képző- és iparművészeti tárgyakkal gazdagította a családi gyűjteményt valamint a kastély belső díszítését. Említésre méltó egy 1779-ben készült, kézzel festett 1:700 méretarányú térkép, amely a szitnyai uradalmat a kastéllyal együtt ábrázolja (a mai térképekhez viszo-

nyítva meglepő pontossággal). A kastély északi szárnyrészében található reprezentatív termek közül némelyik még ma is őrzi a Koháryak idejéből való kialakítást. Az első emeleti helyiségekhez kétkarú, ballusztrádos lépcső vezet fel. A lépcsőház szobrászati díszei, a kőkorláton fekvő, könyöktámaszban lévő, lámpatesteket tartó Nappal és Éjszaka allegorikus alakjai valamint a négy alapelemet, Tűz, Víz, Föld, Levegő megszemélyesítéseit ábrázoló mennyezeti freskók (Anton Schmidt műveinek) stukkókeretelése, feltehetően Dionysius Stanetti sziléziai származású szobrász alkotásai.²³ Koháry András a kastély festészeti programjának kivitelezésével bécsi tanultságú festőt, Anton Schmidtet bízta meg.²⁴ Említésreméltó még a Koháryak arcképcsarnokát őrző terem, valamint az a szoba, amelyben Mária Teréziának volt egykor szállása. Utóbbi helyiségben a korabeli berendezések is megmaradtak, köztük a császárnő mennyezetes ágya.²⁵

5.2.4. Johann Entzenhoffer (1687? – Bécs, 1753) bécsi építőmester a Koháryak szolgálatában

Feltételezések szerint 1687-ben született, születési helye ismeretlen. Inaséveit nem Bécsben töltötte. Entzenhoffer első bécsi megjelenése 1720 körüli évekre tehető. 1721-es házasságlevelében kőműves pallérként szerepel.²⁶ Első ismert és hiteles alkotását, a jeutendorfi szervita templom és kolostor építését 1717–1718 között kezdte el Ausztriában. Pár év múlva, 1720-ban felvételét kérte a bécsi kőműves és kőfaragó mesterek céhébe.²⁷

1733–36 között Entzenhoffer gróf Koháry András (első, ismert) megrendelését teljesítette: az ebenthali kastély késő barokk stílusú átalakítását irányította. 1737-ig az írott források „Mauermeister”-ként és „Baumeister”-ként egyaránt em-

2. táblázat – Átfogó táblázat Johann Entzenhoffer működéséről

Johann Entzenhoffer (1687? – Bécs, 1753) építőtevékenysége							
datálás		település	hol?	megbízó	az épület típusa	szerzősége kérdéses?	megjegyzés
1717/ 1718	1749	Jeutendorf	Ausztria		szerv. kolostor; templom	nem	
1733	1736	Ebenthal	Ausztria	Koháry András	kastély	nem	
1739	1745	Bécs, 23. kerület	Ausztria	Eleonore von Sauberskirchen	templom	nem	Keresztelő Szt. János Hegytemplom
1744	1749	Wolfpassing	Ausztria		pléb. templom	nem	
1745	1748	Korneuburg	Ausztria		templom	nem	Augustinerkirche
1744	1750	Hontszentantal	Hont vm.	Koháry András	kastély	nem	
1744	1747	Óbuda	Budapest	Zichy Péterné	trin. kolostor	nem	
1747	1760				trin. templom		
1748		Bécs, 1. kerület	Ausztria		tervek: Johanneshof, Pilgramhaus, Fakisches Haus St. Annánál	nem	
1750 körül		Alsószemeréd	Hont vm.	Koháry András	kúria	igen	szlovák tanulmány alapján
1751		Kemence	Hont vm.	Koháry András	kastély	igen	
				(Esterházy Imre)			
1753		Bécs	Ausztria		Régi Egyetem aulája	Jean Nicolas Jadot tervei sz.	Itt csak kivitelező E.

Megjegyzés: dőlt betűkkel a témához szorosan nem kapcsolódó, szakrális épületek; kövér betűkkel Koháry András megbízásai (a feltételes épületek is) Forrás: KUČTOVÁ, 2000. 16.o, SAUR, 2002. (Bd. 34.) 182.o.

lítik.²⁸ 1742. szeptember 23-án a bécsi kőműves és kőfaragó céh tagjai „Obervorsteher”-ré választották.²⁹ 1744-ben, szakmai tekintélyének teljében Koháry András hontszentantali kastélyának átépítésére ismét Entzenhoffer bízta meg. Valószínűleg a gróf elégedett volt az építőmester tevékenységével Ebenthalon, hiszen másodszor is őt kérte fel már meglevő, felújításra váró rezidenciájának átalakításához. 1744-ben Óbudán is járt Entzenhoffer. Mivel a 18. század első felében, a török uralom utáni újjáépülő-újjáéledő Budán mesterhiány volt, a Zichy család bécsi kapcsolatai révén bécsi építő mestert hívott Óbudára a trinitárius kolostor és templom terveinek elkészítéséhez. A hontszentantali tervek 1743 végén–1744 elején kerültek felülvizsgálásra, de a munkálatokat csak 1744. november 23-án kezdték meg az udvar közepére kerülő kút helyének kijelölésével.³⁰ Feltételezhető, hogy Entzenhoffer 1744 eleje és novembere között Hontszentantalon, Koháry András szolgálatában tevékenykedett. Írásos források is alátámasztják, hogy az építész 1744. november és 1745. február között Óbudán tartózkodott, az alapkövetélnél, 1745. januárban ő is jelen volt.³¹

Kelet-Ausztriában és Magyarországon Entzenhoffer az 1740-es években elsősorban szakrális építőmesternek („Sakralbaumeister”) számított.³² Őuvre-jének jelentős részét a templomok mellett, amelyek tipológiában és térfelfogásban Matthias Gerl művészetéhez állnak közel, számos kolostor-épület teszi ki.³³

Érdemes megfigyelni a 2. táblázatban, hogy Entzenhoffer Koháry András megbízásain kívül nem tervezett másnak urasági épületet, vagyis életművében Hontszentantali kastély – a királyi Magyarország területén belül – egyedülálló alkotás. Társalanságát indokolja továbbá az is, hogy Ebenthal Alsó-Ausztriában található valamint Entzenhoffer szerzősége az alsószemerédi és kemencei nemesi udvarházak esetében egyelőre csak feltételezés.

6. A hontszentantali Koháry-Coburg kastély helye a hazai és a határon túli építészettörténetben

Az 1740-es évektől intenzív építőtevékenység figyelhető meg a királyi Magyarország egész területén a magyar nemesek körében. A hontszentantali kastély 1744 és 1750 közé tehető, második barokk építési periódusa egybeesik a hazai barokk építészeti típussteremtő kastélyának, a gödöllői Grassalkovich kastély első barokk építési szakaszával. A két főúri lakóépület egymás ellenpólusának tekinthető. A gödöllői U alaprajzú, francia barokk előképeket követő kastéllyal szemben Szentantali négyszögletű belső udvaros, négyszárnyú kastély a négysarokbástyás, zárt belső udvaros, késő reneszánsz várkastélyok építészeti hagyományait őrzi. A Koháry kastély alaprajzi elrendezésének forrása azonban nemcsak a felvidéki négyszög alaprajzú, négyszárnyú kastélyok közt keresendő (úgy mint a szomszédos Bars vármegyében Kistapolcsány várkastély, amely rövid ideig a Koháryak tulajdona is volt), hanem a kolostor-építészet is forrás. Johann Entzenhoffer az 1700-as évek közepén elsősorban egyházi megrendeléseket vállalt el és egyedül Koháry András gróf megbízásából készített terveket kastély-átalakításra. A Zichy család számára készített óbudai trinitárius kolostor tervei (négyszárnyú épület, négyzetes belső udvarral) szoros párhuzamban állnak a szentantali kastély alaprajzi adottságaival. (A Koháry és a Zichy család nem véletlen alkalmazta a bécsi építész egyazon évben, 1744-ben. Magyarázatul szolgálhatnak a két főnemesi família közt fennálló rokoni viszonyok.)

Összegezve megállapítható, hogy az egykori Hont vármegye legnagyobb kiterjedésű urasági lakóépülete, a Koháry kastély elsősorban a szitnyai uradalom gazdasági központjának számított, a kutatás során azonban fény derült arra is, hogy az itt foglalkoztatott bécsi mesterek, művészek kisebb művészeti központot hoztak létre. A kastélytervező Johann Entzenhoffer mellett Dionysius Stanetti szobrász és Anton Schmidt festő dolgozott a szentantali kastély belső díszítésének kialakításában. A kastély Koháry ősgalériájának gyűjteményét portréfestők művei gazdagítják: a 18. század első feléből Carl Emrich, a század végétől pedig Ignaz Unterberger bécsi festőket ismerjük név szerint.

A bemutatott felső-magyarországi kastélyok és kúriák történetével, illetve a familia építőtevékenységével eddig senki sem foglalkozott, ezért kutatásomnak hiánypótló szerepe van a hazai építészet- és művészettörténetben. Rávilágítotam egy elfelejtett, katonai és hivatali szerepvállalásban az Esterházy, a Zichy és a Batthyány családok tagjaival azonos szinten álló, 1826-ban kihalt hercegi család, a Koháryak gazdag építő- és műpártolási tevékenységére.

Jegyzetek

- 1 ILLÉSY János: *Gróf Koháry István élete és munkái*. Karcag, 1885. 3.
- 2 Ettől kezdve ez a tisztség végig öröklődik a családban.
- 3 ILLÉSY 1885. 43.
- 4 KOMÁRIK István: *Gróf Koháry István élete*. Kalocsa, 1891. 15.
- 5 RÉVAI Nagy Lexikona (I–XXI.). Szekszárd, Babits Kiadó, XI. 782.
- 6 A zselői uradalom zálogként került a Koháryak birtokába, ami Koháry István (II.) országbíró 1731-ben bekövetkezett halála után visszakerült a Zichy családhoz. SZIRÁCSIK Éva: *A Koháry család Nógrád és Heves vármegyei birtokainak urbáriumai (1716, 1718)*. Salgótarján, 2007. 9.
- 7 1647-ben Forgách Ádám zálogosította el a szécsényi és gyöngyösi uradalom nagy részét, melyek királyi rendelet értelmében Koháry István (I.) zálogbirtokos tulajdonát képezték, majd 1724-ben ezen zálogbirtokok visszakerültek a Forgách családhoz. SZIRÁCSIK 2007. 7.
- 8 A címben megjelölt földrajzi határokon ugyan kívül esik, de említésre méltó, hogy a Koháryak palotákkal is rendelkeztek Pozsonyban, Bécsben, Pesten (Pesten kettő is volt: az egyik az Andrássy út 96. szám alatt még ma is áll, a másik palotát, amely egykor a Ferenc József (ma Roosewelt) téren állt 1906-ban lebontották). RÉVAI XI. 783.
- 9 Magyarország vármegyéi és városai. (Magyarország monográfiája) Nógrád vármegye. Szerk. BOROVSKY Samu. Budapest, Országos Monografia Társaság, é.n. (1911) 580.
- 10 MOCSÁRY Antal: *Nemes Nógrád Vármegyének Históriai, Geographiai és Statistikai Esmertetése*. Pest, 1826 (I–IV.) III. 10.
- 11 KUČTOVÁ, Oľga: *Kaštieľ vo Svätom Antone 250-ročný?* In: *Pamiatky a Múzeá*. Bratislava 2/2000. 18.
- 12 CSÁKY Károly: *Honti barangolások*. Bratislava, Madách Könyvkiadó, 1985. 15.
- 13 Giulio Ferrari itáliai származású, bányavidéki főépítőmester, Ottavio Baldigara kortársa és munkatársa. Az építőmester a források szerint 1583-ban Bakabányán templom építését, 1585-ben pedig Szentantalon az erődítések kivitelezését irányította. DOMOKOS György: *Egy itáliai várfundáló mester Magyarországon a XVI. század második*

- felében. (Ottavio Baldigara élete és tevékenysége) In: *Had-történeti Közlemények* 1998. 10.
- 14 ŠOBA Štátný Oblastný Banská Bystrica Arhív (Állami Történelmi Levéltár, Besztercebánya) KC III. / 6498.
- 15 KUČTOVÁ 2000. 15.
- 16 KUČTOVÁ 2000. 16.
- 17 Az eredeti szárnyakat szürke színnel jelölte az építész, az új részeket, átépítéseket pedig rózsaszínnel. Érdekessége a két rajznak az, hogy az egyikben a kápolna körvonala szürke, a másikon rózsaszín, vagyis az utóbbi esetben átépítést terveztek a kápolna épületében is. KUČTOVÁ 2000. 16.
- 18 Az órák lábak nélkül is jönnek-mennek, de eljön majd a végső, ami azt mondja neked, hogy el kell menned! (a szerző)
- 19 BÉL Mátyás: *Notitiae Hungariae Novae...* (I–IV.) Posonii et Cassoviae, 1742. IV. 99.
- 20 KORABINSKY, Johann Mathias: *Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn, in welchem die vorzüglichsten Oerter des Landes in alphabetischer Ordnung angegeben, ihre Lage bestimmt, und mit kurzen Nachrichten, die im gesellschaftlichen Umgange angenehm und nützlich sind, vorgestellt werden.* Preßburg, Weber und Korabinsky 1786. 615. (Szitnya hegyén lévő várról van szó – a szerző)
- 21 Valószínűsíthető, hogy a park virágkora a kastély befejezéséhez köthető, 1750 körülre. Ekkori kialakítására vonatkozóan nincsenek információink. (a szerző) ZMSA - Zborník Múzea vo Svätom Antone (Szentantali Múzeum Évkönyve) 2004. 90.
- 22 A kert teraszain még fellelhetők a franciapark maradványai: geometrikus felosztású mezők sétatutakkal szegélyezve valamint az allé (újratelepített fasorral) - (a szerző). A kápolnáról tervek, rajzok nem maradtak fenn. KUČTOVÁ 2000. 18.
- 23 Stanetti, Dionysius Ignatius (Beneschau, 1710. július 2. – Körmöcbánya, 1767). Szobrász-dinasztia tagja volt. 1745-ben Körmöcbányán házasodott meg majd haláláig e város polgára volt. Monumentális szobraiban az 1700 körüli bécsi érett barokk szobrászat hagyományait elevenítette fel. AGGHÁZY Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon.* I–II.kötet Budapest, 1959. I. 67. – (Írott források nem számolnak be arról, hogy a kastély szobrászati díszítése egyértelműen Dionysius műve, de az életrajzi adatok megalapozzák feltevésünket.- szerző)
- 24 Anton Schmidt 18. századi festő Körmöcbányán, Johann Ludwig Kracker bécsi származású mester tanítványa. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler.* Szerk. THIEME, U.–BECKER, F. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, (Band 30) 1936. 134–135. (Johann Entzenhofferre vonatkozó részek)
- 25 HORVÁTH 1998. 80.
- 26 BERTALAN Vilmos: *Az óbudai-kiscelli trinitárius kolostor és templom.* Budapest, 1942. 31.
- 27 BERTALAN 1942. 21.
- 28 BERTALAN 1942. 34.
- 29 BERTALAN 1942. 34.
- 30 BERTALAN 1942. 12.
- 31 BERTALAN 1942. 12..
- 32 *Allgemeines Künstlerlexikon.* München–Leipzig, SAUR Verlag, 2002. 34/182.
- 33 SAUR 2002. 34/182.

Contributions to the manorial constructions of the Koháry family in Upper Hungary with special regard to the history of the architecture of the Koháry-Coburg manor-house from Hontszentantal (Svätý Anton/Antol, Slovakia) in the 18th century

The Koháry family, which gave Hungary a number of outstanding military man, statesman and County Lieutenants, traces its roots back to the 15th century. Their political stance through the centuries can be characterised as being loyal to the Austrian dynasty and state. Due to the vast lands in the former Hont, Nógrád and Gömör-Kishont counties and their high-ranking military and official positions, the princely family, when in 1826 the male line died out, was by all means as highly regarded as the Esterházy, Zichy and Batthyány families.

Their castles (Csábrág/Čabrad, Szitnya/Sitno, Murány/Muraň, Fülek/Filakovo, Drégely), manor-houses and mansions (Alsószemeréd /Dolné Semerovce, Felsőbalog /Veľký Blh, Fülek /Fil'akovo, Hontszentantal /Svätý Anton, Jolsva /Jelšava, Litke, Murányalja /Muraň, Pohorella /Pohorelá) can be found scattered throughout the whole of Upper Hungary.

The Koháry manor-house from Hontszentantal (Svätý Anton, Slovakia) is the largest manorial residential building from the former Hont County. In the Archive of the Koháry-Coburg-family, kept in the Archives of Besztercebánya (Štátny Oblastný Archiv v Banskej Bystrici), important documents (e.g. a contract and original plans from the 18th century) have been found related to the history of the architecture of the mansion-house. According to the contract from around 1740–1745 between count András Koháry and the Viennese architect Johann Entzenhoffer, the *castellum S. Antonii* was used not only as the centre of the Szitnyai (Sitno) Estate, but along with its prison rooms served as the seat of the Court of Justice. Furthermore, the Viennese master craftsmen created a kind of art centre (note the activity of Dionysius Stanetti sculptor, Anton Schmidt, Carl Emrich and Ignaz Unterberger painters). The construction of the neoclassic-late baroque manor-house in Hontszentantal – with its particular elaboration influenced by the renaissance traditions manifesting in its four wings designed to enclose the inner court – was completed in 1750.

A vértessacsi római katolikus templom mennyezetfreskója

A templom története

A falut 1330-ban említi először a pápai tizedjegyzék, tehát akkor plébánia volt.¹ Az 1333–35-ös pápai tizedjegyzék szerint Acsának saját papja volt. Az eredetileg szórt település a török hódoltság alatt települhetett össze a templom körül. A templomot 1683-ban fölégették a törökök.² A török kiűzése után vizsály keletkezett Acsa birtoklásáért. A pálosok nevében a pápai pálos rendház alperjele követelte a falu tulajdonjogát már 1667-ben, miután összetévesztette az oklevelekben szereplő Ócsa nevét Acsáéval. 1721-ben a pesti vallásügyi bizottság felmérést végeztetett a vidéken, amelyből kiderül, hogy Acsán a magyar lakosság református volt, és a templomot is ők használták. 1730-tól a fehérvári ferencesek és a móri kapucinusok, mint a birtokos, gróf Schmidegg Frigyes udvari káplánjai, lelkipásztori teendőket végeztek a német katolikusok között. Schmidegg 1741-ben oratóriumot építtetett haranglábbal. Nyolc szobor díszítette homlokzatát: Jó Pásztor, Madonna, Nepomuki Szent János, Szent Borbála, Szent Flórián, Szent József, Szent Rókus és Szent Sebestyén. A szobrok közül kettő később a templom falára került.³ 1753-ban a pálosoknak sikerült jogigényüket érvényesíteni. Az 1765. szeptember 8-án kelt visszavételi rendelettel a templom visszakertült a katolikusok tulajdonába.

A reformátusok korábban megmagasították a templomot, és deszkamennyezetet építettek. A pálosok újra magasították a templomot, és barokk boltíves mennyezetet építettek. A pálosok idehozatták a Schmidegg által épített kápolna kegszereinek egy részét.⁴ A pálosok, akik tévesen hivatkoztak középkori birtokos státuszukra, úgy vélték, hogy a templomnak ők voltak az építői. Valószínűleg ők szentelték a templomot a Szent Kereszt tiszteletére, mivel különösen tisztelték a Szent Kereszt feltalálásának ünnepét (szeptember 14. ill. május 3.).⁵ A pálos rend 1786-os feloszlatása után az acsai templom plébániatemplom. 1819-től József nádor főherceg lett a birtokos és a templom kegyura is.⁶

A templom leírása

A vértessacsi római katolikus templom középkori alapokra épült barokk épület. A sokszögzáródású szentély mögött látszódnak a középkori támfalak, és a sekrestyében félig kibontották a befallazott déli, gótikus ablakokat. A nyugati homlokzatba másodlagosan befallaztak egy vörösmárvány pálos címet és elhelyeztek két szobrot. A templom építési periódusai nem tisztázottak, mivel nem végeztek régészeti falkutatást. Bartos György végzett először felméréseket 2003-ban. Bartos szerint a szentély biztosan, a hajó talán tartalmaz gótikus falszakaszokat.⁷ Kuthy István kanonok dolgozta fel a templom történetét a Canonica Visitatio alapján. 1763-ban a Canonica Visitatio szól egy 1697-es felújítást említő feliratról a déli bejárat fölött. Ezt a felújítást Édes Mihály fehérvári közműves és társai végezték el Rostás Mátyás főbíró és Végh Pál civis maior idején. Szól az 1702-es feliratot viselő fa karzatról is.⁸ Ekkor még több középkori részlet látszott a templomban: a külső támpillérek mellett látszottak az elpusztult sekrestye s a bástyafal alapfalai, a bejárat a déli oldalon nyílt, és a hajóban 4, a szentélyben 2 ablak látszott, alul szögletes, felül ovális formával. A szentélyben oltármensa állt, és egy a reformátusok által lemeszelt felirat töredéke látszott. Még látszottak

a gótikus boltozat ívei. A hajóban álltak a boltozatot hordozó falpillérek. A vizitátorok részletes leírásukkal azt kívánták bizonyítani, hogy a templomot nem építhették a reformátusok.⁹ 1683-ban az északi falat duplának írja le egy forrás, mely szerint a menekülő lakosság a falba rejtette ingóságait.¹⁰ A sekrestye 1768-ban épült. 1778-ban fa harangtorony állt a templom mellett, a barokk torony akkortájt épülhetett.¹¹ Az 1778-as Canonica visitatio szerint a templom főoltára a Megváltót ábrázolja, és titulusa a Szent Kereszt Feltalálása, de mellékoltárai akkor még nem voltak. 1782-ben már két oltára volt.¹² Az urasági ház (Residenzhaus) kápolnájában volt egy oltár, közepén a kereszt képe, két oldalt 1–1 aranyozott szobor és 1–1 angyal, azonkívül mellékoltár Szűz Mária tiszteletére, ezen nem voltak szobrok.¹³ A templom felszerelése ekkor állt a főoltárból, felette feszületből és a kékre festett tabernákulumból, amit angyal díszít.¹⁴ Kék-arany színű mellékoltár állt a Fájdalmas Szűzanya tiszteletére, 18 templomi pad, stb.¹⁵ Ekkor Acsán két pálos szerzetes lakott, mindkettő felszentelt pap volt.¹⁶

A vörösmárvány keresztelőkút chronosticonja szerint 1773-ban készült. 1818-ban a visitatio említi a torony alatti orgonakarzatot. 1845-ben a visitatio említi, hogy József nádor (északi) oldalteret építtetett a templomhoz és ión oszlopokat toldott a főhomlokzat elé. 1931-ben renoválták a főoltárt. 1932-ben megnagyobbították a karzatot. Jelenleg egyhajós, egy szentélyű épület, orgonakarzattal és északi oldalkarzattal. Az északkeleti szentély kívülről a nyolcszög három oldalával zárul, belül félköríves. A szószék a déli oldalon áll, hangvetőjén Jó Pásztor-szobor látható. A főoltár egyszerű felépítésű, nagy hasas stipesz, rajta menza, közepén tabernákulum áll négy oszloppal és kupolával. Jobb és bal oldalon volután egy-egy adoráló angyal szobra. Az oltáron látható feszületet 1778-ban is említi a Visitatio, ezért nem valószínű, hogy csak 1938-ban helyezték volna oda, mint azt a templomban olvasható információs tábla állítja. A feszület ágyékkendőjének kötése azonban nem rokonítható más pálos templomokban található feszületekkel, mint az Egyetemi templom előcsarnokában lévő corussal, mely egy sajátos stílust képvisel.¹⁷ Ezért nem valószínű, hogy a pálos műhely munkája lenne. Talán az eredeti feszületet kicserélték az 1938-as renováció során. A mellékoltár egyszerű felépítésű, a stipesz felett predella látható. Az oltáron faragott rokokó képkeret áll. Az eredeti képet 1938-ban kicserélték egy Jézus Szívét ábrázoló képre, melyet Kosztolányi Margit festett 1938-ban, majd, miután ez megsérült a háborúban, helyére került a mai kép, amely a fatimai Szűzanyát ábrázolja. A hajó déli falán egy Bűnbánó Magdolnát ábrázoló barokk festmény lóg, az északi falon lógó festmény pedig Szent Pétert ábrázolja a kakassal. A keresztelőmedence feletti aedícula kupoláján Krisztus megkeresztelését ábrázoló fa szoborcsoport látható. A padok eredetileg népies rokokó stílusban készültek, de az eredeti padozatból már csak egy látható, miután a többi elégett a II. világháborúban. A mai padok a lipótmezői elmegyógyintézet kápolnájából kerültek oda.

A falképek leírása

A templom falképein Lángi József végzett szondázást. Felmérése szerint a régebbi falképekből semmi nem maradt a jelenkori festés alatt, a barokk képekből átfestve megmaradt a



1. kép: Boldog Özséb. Vértesacs, római katolikus templom, mennyezetfreskó. A szerző felvétele

többség, és az 1938-ban készült eredeti kompozíciók a hajó kifestése alatt rejtőznek.¹⁸

A templom középkori falképeiről 1764-ben számolnak be, amikor a pálosok kérésére a Helytartótanács megyei küldöttekkel vizsgálta meg, hogy van-e jogalapja a templom viszárvételének. Fiath János főszolgabíró, Fekete János esküdt és Balassa István plébános, alesperes 1764 január 3-án megtekintették a templomot. Ekkor tanúk azt vallották, hogy a festett famennyezetet megelőzően boltozatos volt a templom, és az egykori falfestmények maradványai is látszottak.¹⁹

A diadalíven olvasható chronosticon szerint a templom barokk kifestése 1778-ban készült el. Ez valószínűleg a hajó és szentély kifestésének befejezési dátuma, tehát ezelőtről lehet datálni a szentélyben látható barokk freskókat is. A chronosticon olvasata: VENTO SAL. VTIS PRETIO CR. VCI GLORIOSAE/HANC ECCLESIAM PONIT RELIGIO PA VLINA „Dicsőséges kereszt értékéről jött üdvösség tiszteletére emelte ezt a templomot a pálos rend.” A számok olvasata: 318 + 1460 = 1778. Lángi József szerint a toronyban és a falkoronákban talált 1778 RA jelzésű téglák azt bizonyítják, hogy a festéssel és építkezéssel is járó munkálatok párhuzamosan haladtak és egyidőben fejeződtek be.

A hajóban, a 20. században épített karzatmellvéd közepén latin nyelvű chronosztichonos felirat örökíti meg az 1938-as szentévet. Szövege: ANNO GLORIOSI IUBILEI BEATI REGIS NOSTRI STEPHANI/ EXCRUCIATA PANNONIA EUCHARISTIAM ADORAT. A hajóban levő freskókat lemeszelték a háború után. A szentélyben átfestett állapotban megmaradtak a freskók. Ezek témája a Szent Kereszt dicsérete és a pálos rend szentjei. Az oltár a rajta álló feszület alépítménye. Mögötte a freskó eredetileg architektonikus hátteret ábrázolt, ma azonban a keresztet emelő két angyalt és számos puttót ábrázol. A neobarokk stílusban készült freskó Balás Attila munkája 1938-ból. Balás Attila és felesége, Kosztolányi Margit kifestette a ha-

jót is, ahol addig nem voltak falképek. 1965-ben javították ki a háborús károkat Shvoy Lajos püspök támogatásával. Ekkor meszelték le a hajó boltozatait díszítő Balás-féle falképeket és festették át a karzatmellvéd chronosztichonos feliratát.²⁰

A szentély eredeti freskói közül a három grisaille kép őrzi a legjobban az eredeti állapotot. Déli falán a copf kerekbe foglalt Remete Szent Pált és Boldog Özsébet ábrázoló grisaille képeket látjuk. Alapszínük az átfestés előtt egy zöldes árnyalat volt, Lángi József véleménye szerint. Boldog Özséb (1. kép) egy kis házikó előtt térdelve szemét a menny felé emeli és kezét imára kulcsolja. Az előtérben növényzet, a háttérben pedig hegyek látszanak. A kép jobb alsó sarkában olvasható: Res- Balás Attila, 1938. Ez a dátum a kép szakszerűtlen „restauráltását” jelöli. Remete Szent Pál (2. kép) alacsony széken ül a kunyhója előtt, és a keresztet tartja kezében, részegeve tekintetét. Ez a kép is áldozatul esett az 1938-as restaurálásnak. Az északi falon valódi ablak látható architektúra-festésben, és mellette festett áblak. Az áblakok közt Szent Jeromos (3. kép) ég felé fordított feje látható festett medalionban, mely egy urna tetejét díszíti. Ezek a képek is grisaille technikával készültek. A falképek eredeti részletei finom színárnyalatokkal és mozgékony vonalakkal ábrázolják témájukat, szemben a Balás által festett anyagokkal, melyeknél erős kontúrákat húzott a barokk amatőr módon utánozó művész. E képek egységes stílusa copfnak minősíthető.

A kupolafreskó a posztamensen álló Szent Ilona császárnét ábrázolja, aki fehér ruhát és kék és sárga köpenyegyet hord. Egy angyal segítségével tartja a Szent Keresztet, körülötte két csoportban tisztelői és gyógyulást váró betegek csoportja látható. Balra négy köpenyes, előkelő kinézetű alak áll sárga és vörös ruhákban, és jobbra hat szegényes és elesett külsejű ember ül, fekszik és áll, köztük egy mankós öregember. Felette tömjénezőt tartó nagy angyal és több kis puttó lebeg. A freskó



2. kép: Remete Szent Pál. Vértesacs, római katolikus templom, mennyezetfreskó. A szerző felvétele



3. kép: Szent Jeromos. Veresacsai, római katolikus templom, mennyezetfreskó. A szerző felvétele

keretét architektonikus ábrázolás adja, mely mintegy megnyílik a mennyei jelenetre. (4. kép). 1911-ben renoválta a mennyezetfreskót Steffek Albin szombathelyi egyházművész. Az 1938-os restaurálás során Steffek Albin szignóját is megtartották: a turbános alak vörös köpenyének rojtjai mellett átírva olvasható: STEFEK SZOMBATHELY. Ez a kép esett áldozatul a legdurvább restaurálásnak. 1911-ben és 1938-ban egyaránt megfigyelték, hogy beázás miatt mállott a vakolata. Lángi véleményében Steffek átfestéseit nehéz elkülöníteni a figurális részen az 1938-as beavatkozástól, de az architektúrán és a kék háttérén jól felismerhetők a Balás-féle besötétetett beavatkozások. Csak a vakolat új kiegészítéseinek helyén keletkeztek elszíneződések, mint a füstölőt tartó nagy angyal és környezete Szent Ilona felett. Így ezeket a részeket el lehet különíteni. Lángi szerint a keresztet, amely eredetileg kisebb volt, festették át a legerősebben.

A mennyezetkép ikonográfiája

Lángi párhuzamot látott a veresacsai mennyezeti architektúrafestészet és a pesti pálos (Egyetemi) templom Mária mennybemenetele című freskó architektúrafestészete között, bár felhívta a figyelmet arra is, hogy a két kép erősen átfestett. Vagyis a veresacsai freskót az el nem végezhető stilisztikai összehasonlítások miatt nem lehet levezetni egy másik templomfestő életművéből. Szélesebb ikonográfiai környezetben kell vizsgálni a mennyezetképet, ezért érdemes vázlatosan áttekinteni Szent Ilona császárné ikonográfiáját.²¹

A Szent Ilona-ábrázolások ikonográfiája kialakult formát mutatott a 15–16. században. Négy fő ábrázolástípus különíthető el: 1. kereszttel ábrázolják matróna-ruhában és koronával;²² 2. Szent Ilona baldachinos trónuson ül, kezében a kereszt;²³ 3. a szent összegörnyedve ül egy széken, míg a nyitott ablak előtt egy angyal száll el a kereszttel;²⁴ 4. Szent Kereszt kiásása, Szent Ilona az ásó férfiak között áll.²⁵

A négy ábrázolástípus közül az első áll a legközelebb a veresacsai freskóhoz. Ez a típus volt a legelterjedtebb a francia, itáliai és németalföldi festők és metszők körében. Azon-

ban a freskón sokkal több szereplő van ennél. A Szent Kereszt-legenda több alakos kompozícióban való ábrázolása nem a barokk korban keletkezett. Az ún. Szent Kereszt-legenda ábrázolása a 12. században kezdett el terjedni.²⁶ A téma északon is elterjedt: számos dán és skandináv templomban ábrázolták. A 13–14. században hosszabb képciklusok keletkeztek a legendáról.²⁷ A beteg csodás gyógyulásának témája önállósult, és népszerűsége tett szert Itáliában.²⁸ Giovanni Battista Tiepolo és Girolamo Mengozzi Colonna is ezt a jelenetet ábrázolta a velencei Castelo városrészben található Santa Maria del Pianto kapucinus templomban. Az eredeti ábrázolás elpusztult, de Tiepolo 1745-ben pontos másolatot készített a castellói freskó nyomán.²⁹ A jelenetet erős rövidülésben látjuk: középen áll Szent Ilona a kereszttel, a metszetelekről már ismert pózban. Újdonság a metszetelekhez képest, hogy Szent Ilona egy porondon áll, és egy mellékalak segítségével tartja a keresztet. Az előtérben még egy kereszt látszik, ez az egyik lator keresztje. Az előtérben balra a beteg fekszik hordágyon és kezét a Szent Kereszt felé nyújtja. Jobbra és balra tömeg látszik, bal szélén egy lovas alakja is feltűnik. A felhők között egy feliratot hordó angyal, egy tömjénező angyal és több puttó látszik.

A témát Franz Anton Maulbertsch is feldolgozta 1757-ben, a Heiligenkreuz melletti gutenbrunni templom számára festett mennyezetfreskón.³⁰ Az itáliai példákkal ellentétben ez a változat nem a béna asszony gyógyulását ábrázolja, hanem különböző szenteknek a keresztet tartó Szent Ilona elé való vonulását: A keresztfa egy tarka szőnyegen áll. Egy szolga tartja a keresztet, hogy egyenesen álljon. Ilona császárnő halványrózsaszín ruhában és sárga brokát palástban, a fejét takaró fátyolon koronával, fogja a keresztet. A keresztfa keresztgerendáját egy angyal támasztja. A kölapon, a császárnő mellett egyik kísérője a temetési barlangra mutat, ami előtt, egy emelkedésen egy angyal örködik. Nikodemus kezében tartja Krisztus halotti leplét. Az ereklyét két apród is viszi felfogva. Elöl antik architekturális részletek látszanak a Maulbertschre jellemző növényi motívummal, a bogánccsal benőve. Az aszszonyok közül, akik Krisztust hiába keresték a sírban, fel van sorakoztatva a koponyát és a Keresztrefeszítés három szögét tartó Mária Magdolna, és Mária, Kleofás felesége illetve Mária Salome, Zebedeus felesége. A kő posztamens mellé a passió eszközeit tartalmazó szalmakosár van támasztva. Mellette egy kis angyal lebeg. Három római katona is ábrázolva van, akik a keresztutat kísérték. Longinus karjában tartja az arany



4. kép: Szent Ilona. Veresacsai, római katolikus templom, mennyezetfreskó. A szerző felvétele

bojttal díszített szent lándzsát. Ő lóháton érkezik. A posztamens előtt áll a turbános Arimatiai Szent József is. Lábánál, a legfelső lépcsőfokon van az arany tál, amiben Krisztus oldalsebének vére van. Mellette áll Szent Veronika is, és egy alak, aki valószínűleg Loyolai Szent Ignác, a jezsuita rend alapítója. A kép bal szélén áll az egyik lator keresztje és angyalok lebegnek a felhők között. A posztamensen felirat olvasható: SIGNVM HABENTES SALVTIS (Bölcsesség Könyve 16:6).³¹

Egy lappangó metszet

Az említett példák közül a vértessaccai mennyezetfreskó központi alakja a metszetekről ismert Szent Ilona-ikonográfiát követi, de a főalak kompozíciója Maulbertsch és Giovanni Battista Tiepolo olajfestményéhez áll legközelebb. Több hasonlóság is van: mindhárom jelenetet erős rövidülésben látjuk, mivel mindhárom kupola díszítésére készült. Szent Ilona minden esetben pódiumon áll koronával a fején, és kezében a Szent Keresztet tartja. Ennyiben mindhárom kompozíció a különálló Szent Ilona-ikonográfiát követi, és nem a Szent Kereszt gyógyítási jelenetét ábrázoló példákat, ahol Szent Ilona csupán a néző szerepére szorul. Annak ellenére, hogy Tiepolo valójában a gyógyítási jelenetet sűrítette ebbe a tömör formába. Mindhárom képen egy mellékalak segítkezik Szent Ilonának abban, hogy tartsa a Szent Keresztet, mely Maulbertschnél és az itáliai példa esetében egy-egy ember, Vértessacsán viszont egy angyal. Mindhárom képen két csoportban állnak az emberek, és a jelenet fölött tömjénező angyal és puttók lebegnek. Némi hasonlóság mutatkozik Maulbertsch és az acsai Szent Ilona színvilágában is: az osztrák freskón kéken, sárgában és rózsaszínben áll Szent Ilona, Acsán viszont kékben, sárgában és fehérben. A két Szent Ilona mozdulata azonos Maulbertsch és Acsa példáján: mindkettő két karral tartja a keresztet, szemben a Tiepolo-képpel, ahol csak egy karral tartja, és a másik karjával a beteget inti magához. Továbbá azonos alakú a kő emelvény is, amelyen a gutenbrunni és az acsai Szent Ilona áll. Az acsai emelvényről csupán a felirat hiányzik. De ezek a megállapítások nem jelentik azt, hogy a vértessaccai kép valamelyik német itáliai alkotás másolata lenne. Több különbség is mutatkozik az acsai freskó és a párhuzamos kompozíciója között: a Tiepolo-képen és Maulbertschnél két kereszt szerepel, az acsain csak egy. A Tiepolo-képen központi témaként szerepel a hordágyon fekvő ember gyógyulása, ellenben az acsai freskón nem egyetlen beteg gyógyulása van a központban, hanem egyszerre több szegény és egy botokra támaszkodó béna Szent Kereszt elé való járulása van ábrázolva. A Tiepolo-képen szerepel egy lovas és egy INRI-táblát hordó angyal, ezek az alakok az acsai freskón nem jelennek meg. Végül Maulbertschnél felvonul a szentek serege, Acsán viszont egyszerű halandók járulnak a kereszt elé.

Inkább arról van szó, hogy egy barokk téma meghatározott ábrázolásmódja terjedt el metszetek és rajzok segítségével. Ez a téma azonban nem nyert maradéktalan megfogalmazást a magyar templomban: míg az olasz előképek témája egyértelműen a béna gyógyulása, addig a vértessaccai freskón Szent Ilona kerül előtérbe, ahogyan a korábbi, északon leginkább elterjedt metszeten láthattuk. A vértessaccai freskó két ikonográfiai hagyomány egyesüléséből keletkezett.

Föl kell tételezni, hogy a műalkotások közötti egyezések egy közös forrásra mennek vissza, bár a festő innovációját sem zárhatjuk ki egyik esetben sem. Valahol lappanghat egy metszet, amelyen Szent Ilona úgy van ábrázolva, ahogyan különálló alakként szokták, vagyis állva tartja a Szent Keresztet, koronával a fején. Továbbá ezen a metszeten egy pódium

mon kell állnia, mint a Tiepolo-képen, Maulbertschnél és a vértessaccai freskón. Egy mellékalaknak is szerepelnie kell a metszeten, aki segít tartani a Szent Keresztet. Kérdés, hogy melyik műalkotás után készült ez a metszet? Mivel a Tiepolo-kép és a Maulbertsch-kép között mutatkoznak a legnagyobb különbségek, ezért lehetséges, hogy Maulbertsch nem ismerte Tiepolo képét metszetről. Ebben az esetben a hasonlóságok lehetnek egyéni invenció nyomán véletlenszerűen létrejött egyezések is. A Maulbertsch-freskó és a vértessaccai mennyezetfreskó között viszont olyan jelentős egyezések vannak kompozícióban, hogy fel kell tételeznünk, hogy létezett egy metszet, mely Maulbertsch freskója nyomán készült, és amelyet ismert a vértessaccai névtelen festő is.

A pálos műhely

Kérdés, hogy milyen festő vagy műhely lehetett a vértessaccai kép megfogalmazója? Mint láttuk, iratokból és stilisztikai összehasonlításokból nem tudunk a vértessaccai freskó festőjére következtetni. Mindamellet van némi hasonlóság a vértessaccai grisaille-képek és az Egyetemi templom freskói között: mindkettő zöldes árnyalatban játszik és alakjainak mozdulatai copf ízlés szerint finomkodók, kecsesek, továbbá a szentek környezetében finom részletek figyelhetők meg, akár az acsai földhözragadt ábrázoláson, akár az Egyetemi templom felhőkben lebegő alakjai esetében. Az Egyetemi templom freskóit Johann Bergl osztrák festő készítette 1776-ban, két évvel a vértessaccai templom festése előtt. Bergl 1775-ben érkezett Magyarországra, amikor a máriacsaládi pálos kolostor (elpusztult) templomának és a felsőelefánti (átépített) pálos templomnak a falképeit készítette el.³² Innét ajánlhatták a pálosok tovább pesti rendtársaiknak őt.³³ Hiszen egy-egy szerzetesrend vagy egyházfő távol eső vidékeken is előszeretettel foglalkoztatta ugyanazt a mestert.³⁴ Johann Bergl több okból nem lehetett a vértessaccai freskók készítője: először is 1777-ben már Garstenben festi ki a bencés templomot,³⁵ vagyis egy évvel a mi freskóink elkészülte előtt elhagyta az országot, és nincsen nyoma annak, hogy visszatért volna, másrészt Bergl freskói az egyetemi templomban plasztikusabbak, a felhőzet és a fény realisabb benyomást kelt, és az ecsetvonások finomabbak, részletezőbbek. De ha közelebről megnézzük Bergl életművét, látjuk, hogy egy alkalommal biztosan utánozta az idősebb Tiepolo festését: mikor 1763–64 között kifestette a melki apátság kerti házát, a négy földrészt ábrázolta olyan módon, amely az idősebb Tiepolo würzburgi érseki palotában lelhető, hasonló témájú freskóira emlékeztetett. Tiepolo freskóját juttatja eszünkbe nem csak a téma, hanem a felépítés és elrendezés, sőt bizonyos részletek, pl. az állatábrázolások is.³⁶ Mindez mutatja, hogy Bergl ismerte Tiepolo és valószínűleg más itáliai mesterek munkásságát. Bár halotti hagyatékából főleg északi mesterek művei után készült metszetek kerültek elő, Solimena után készült metszetek is szerepeltek benne.³⁷ A metszeteket azok az észak-itáliai mesterek is közvetíthették észak felé, akikből százak vándoroltak északra a 16. század második felétől a 17. századig.³⁸

Mindent egybevetve lehetségesnek tűnik, hogy Vértessacsán egy olyan pálos műhely munkálkodott, mely korábban Johann Bergl mellett dolgozott az Egyetemi templomban és talán más Magyarországi helyszíneken is, és ismereteket szerzett az osztrák festőtől. Azonban csak egy alapos feltárás tisztázhatja a kérdést. Egy restaurálás során a többszörösen átfestett freskó eddig ismeretlen részletei kerülhetnek elő. Bár sokszorosan átfestették, a vértessaccai freskóegyüttes megőrzésre és restaurálásra méltó műalkotás.

Jegyzetek

- 1 GYÖRFFY György: *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza II.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 345.
- 2 BALÁZS László: *Vértesacsca*. In: *Fejér Megyei Történeti Évkönyv* 23. Székesfehérvár, Vörösmarty Nyomda, 1994. 153–224.
- 3 BALÁZS, 1994. 169–179.
- 4 BALÁZS, 1994. 180–183.
- 5 Pl. a Mária-völgyben körmenettel ünnepelték meg. KISBÁN Eszter: *A magyar pálosrend története I–II.* Budapest, 1940. II. köt. 177, 181–2.
- 6 BALÁZS 1994. 183–190.
- 7 BARTOS György: *Vértesacsca, római katolikus templom* (építészeti felmérés). Köszönetem a szerzőnek, amiért megengedte művének felhasználását.
- 8 KUTHY István kézírata, 6. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, Kézirattár, Kuthy István plébániatörténeti adatgyűjtése, Vértesacsca. Köszönetem dr. Mózesy Gergely püspöki levéltárosnak, aki az anyagot hozzáférhetővé tette számomra.
- 9 KUTHY. 7.
- 10 BALÁZS, 1994. 161.
- 11 BARTOS. 7.
- 12 Az 1786 III. 20-án kelt felmérés szerint, amikor a biztosok átvették a pálosok javait, volt ott urasági ház, hajdúház, tehenészet, istálló, pince, présház, malom, kovácsműhely, mészárszék, vendéglő, stb., összesen 9948 forint 48 krajcár értékben. In: *Documenta artis paulinorum 1–3. A magyar rendtartomány kolostorai*. Kézirat. Budapest, 1976. (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjának forráskiadványai XIII). 2. füzet, 452–471.
- 13 Id. mű, 2. füzet 464.
- 14 Id. mű, 2. füzet 465.
- 15 Id. mű, 2. füzet 465–466.
- 16 Szállásukon a következő képek voltak: Ketskeméthy József adminisztrátor tulajdonában: 9 db. üvegfestmény [tárgy nincs megadva], 1 Szt Józsefet ábrázoló kép, 2 Theses (ez valami vallásos szöveg lehetett), 8 rézmetszet, a bibliai József történetéről, 1 bádogra festett kép, mely a Fájdalmas Szűzet ábrázolta. Toronyi István plébános tulajdonában: 1 Megváltót ábrázoló kép, 1 Szűz Máriát ábrázoló kép, 1 Jézust, Máriát, Szt. Józsefet ábrázoló kép, II. József császár arcképe, Mária Terézia arcképe, Nádasdy Ferenc arcképe, 2 fa kereszt. Volt még egy könyvszekrénye is. Id. mű, 2. füzet, 466.
- 17 BODORNÉ SZENT-GÁLY Erzsébet: *Egy feszülettípus pálos vonatkozásai*. In: *Pálos rendtörténeti tanulmányok. A II. Nemzetközi Pálos Rendtörténeti szimpózium anyagából*. Budapest, 1991. október 4–5. Varia Paulina I. Szerk. SARBAK Gábor. Csorna, 1994. 203–204.
- 18 LÁNGI József restauratori helyzetjelentése a falképek állapotáról: *A vértesacscai római katolikus templom falképeinek vizsgálata*. Köszönetemet fejezem ki a szerzőnek, amiért megengedte művének felhasználását.
- 19 LÁNGI. 1.
- 20 LÁNGI. 2.
- 21 Szent Ilona legendájáról: *Theodoret, Jerome, Gennadius and Rufinus: Historical Writings*. Szerk. SCHAFF, Philip. Grand Rapids, New York, 1892. 17. fejezet, 395–399; VORAGINE, Jacobus a: *Legenda Aurea. Vulgo historia Lombardica dicta*. Regensuit Th. GRAESSE. Osnabrück, Otto Zeller Verlag, 1969. De Inventione Sanctae Crucis. 303–311; A Szent Kereszt feltalálását a Legenda Aurea alapján magyarra fordítva az Érdy kódex mondja el. In: BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium I–II.* Budapest, Szent István Társulat, 1977. 337–9; *Magyar Katolikus Lexikon*. Főszerk.: DIÓS István. Budapest, Szent István Társulat, 2004. 241–242.
- 22 Pl. Cima de Conegliano oltárképe 1495-ből. National Gallery of Art, Washington.
- 23 Pl. id. Crispijn de Passé metszete. British Museum, London. HOLLSTEIN, F W H: *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450–1700*. Amsterdam, 1949. 291.
- 24 Pl. Marcantonio Raimondi 1511-ben készült metszete. Staatliche Museen, Berlin.
- 25 Pl. Hans Weiditz 1520 körül készült metszete. British Museum, London. DODGSON, Campbell: *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts in the BM*. London, British Museum Trustees, 1903. II. 164. 39
- 26 Pl. a 12. századi Stuttgarti Bibliában.
- 27 Braunschweig, dóm, freskó, 13. század; Hessen, Frau Rombach-templom, 1330–40 k.; Róma, Szent Szilveszter-kápolna freskóciklusa. KIRSCHBAUM, E.: *Lexikon der Christlichen Iconographie, Allgemeine Ikonographie*. Rom-Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1970. 642–648.
- 28 Pl. Agnolo Gaddi freskója, Firenze, Santa Croce, 1380-as évek; Piero della Francesca 1466-ban festett freskója, Arezzo, San Francesco.
- 29 Gallerie dell'Accademia, Velence. MOLMENTI, Pompeo: *Tiepolo. La vie et l'œuvre du peintre*. Párizs, 1911. 35 tábla, 47–68.
- 30 *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Hrsg. von HANS VOLLMER. Leipzig, 1930. 275.
- 31 HABERDITZL, Franz Martin: *Franz Anton Maulbertsch. 1724–1796*. Wien, 2006. 114–116.
- 32 FLEISCHER Gyula: *Johann Bergl a budapesti Egyetemi templom mennyezetképfestője*. Pápa, 1931. 35–39.
- 33 *Művészeti Lexikon*. Szerk. ZÁDOR Anna, GENTHON István. Budapest, 1965. 215–6.
- 34 GARAS Klára: *18. századi osztrák mesterek művei Magyarországon*. In: *A magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*. Budapest, 1991. 193–198.
- 35 *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*. München-Leipzig, 1994. 393–4.
- 36 FLEISCHER, 1931. 13–14.
- 37 Id. mű, 11.
- 38 GARAS Klára: *Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása*. In: *Magyarországi reneszánsz és barokk*. Szerk. GALAVICS Géza. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 201–229.

The ceiling fresco of the Roman Catholic church of Vértesacsca

This article deals with the iconography of a fresco on the ceiling of the Roman Catholic church of Vértesacsca in Hungary, which formerly belonged to the Pauline Order. It depicts the Finding of the True Cross by Saint Helena. The fresco of Vértesacsca (1778) is closest in composition to a fresco painted by F.A. Maulbertsch in 1757 in Gutenbrunn and to a painting by Giovanni Battista Tiepolo from 1745, which is based on a fresco by Girolamo Mengozzi Colonna in the Capuchin Church in Castello, Venice. On all three pictures the figure of Saint Helena is derived from her personal iconography, except that she is standing on a podium and a side figure is helping

her support the cross (a man in the Maulbertsch and Tiepolo paintings and an angel in Vértesacsá). The people stand in two groups, while an angel holding a censer and several putti hover above all three scenes. Major differences include the second cross, the horse and rider in the fresco by Maulbertsch and the second angel holding the INRI tablet in the painting of Tiepolo, which are all missing in Vértesacsá. The subject of the Vértesacsá fresco is not the healing of the lame woman as opposed to that of Tiepolo's painting. We may conclude that both Mengozzi Colonna, Maulbertsch and the Hungar-

ian artist must have used a similar source, probably an etching that depicted Saint Helena holding the True Cross on a podium, supported by a second figure. It is also likely that the Vértesacsá fresco was painted by a workshop that had worked on other Pauline churches in Hungary, together with the Austrian artist Johann Bergl. However, he cannot be regarded as the Vértesacsá artist, since he had left the country by the time this fresco was painted. The fresco was heavily repainted during two restorations in 1911 and 1938. Extensive renovation is necessary, before final conclusions can be drawn.

MÉSZÁROS ÁGNES

Idő-kép zenekísérettel. Jellemző képtémák és ikonográfiájuk 19. századi képórákon

1. Bevezetés

A képóra¹ jellegzetesen a biedermeier korszak terméke, jóllehet nem a biedermeier találmánya, ugyanis az első festménybe épített órák a 18. század közepén jelentek meg.² E tárgyípus nemcsak a 19. század első felében, hanem a későbbi évtizedekben is kedvelt dísz volt polgári otthonoknak.

Egy-egy képóra megalkotásában több mesterember működött közre. Az óraszerkezetet készítő órásmeister volt a „kompilátor”, aki a különböző műhelyekből beszerzett alkotóelemekből összeállította a képórát.³ Külön erre specializálódott festőtől származott a fémlapra festett kép; egy másik műhelyben készültek a képkeretek.⁴ A zenélő szerkezet ismét egy harmadik mestertől származott.

Az óra általában a következő módon illeszkedik a képhez: vagy fölötté, a keret oromzatába építve helyezkedik el, vagy a festményen, a képi ábrázolás egy részleteként jelenik meg. Az óraszerkezetnek a kép arányaihoz illeszkedő méretben elkészített valóságos mutatói a festményen ábrázolt templom vagy egyéb tornyos építmény tornyára festett óra festett számlapján mutatják a valóságos időt.⁵ E két főbb típus mellett arra is találni példát, hogy az óra számlapja egészen sajátos módon tökéletesen idegen testként jelenik meg a festmény közegében (1. kép).

Az óraszerkezetek és a zenélő szerkezetek többsége megőrizte a készítő nevét illetve a készítés sorszámát, a festményeken azonban ritkán található szignó:⁶ Carl Ludwig Hoffmeister, a század első felében (1830-as 40-es évek) működő bécsi üveg- és



1. kép: Ismeretlen mester: Képóra portréval. Belgrád, Iparművészeti Múzeum, ltsz.: MAA 6883. Aranyozott fa; fémlap, olaj. 30,5×35×11 cm. 19. sz. közepe



2. kép: Zenélő képóra „Lebensalter” ábrázolással. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, ltsz. 70.3.1. Olaj, fémlap. 94 (kerettel)×89 cm; mélység: 10,5 cm; óralap átmérője: 15,5 cm. 1860-70-es évek. A szerző fotója

tájképfestő neve, valamint a „Vogel pinx” jelzet bukkan fel több ízben biedermeier képórákon.

E játékos-bravúros, olykor a giccsbe hajló képóra-festmények nem egyedi műalkotások. Nagy példányszámban, bizonyos alaptípusok különféle változatainak ismételt felhasználásával és variálásával készültek – különösen igaz ez a 19. század második feléből származó emlékekre. Kézzelfoghatóan példázza ezt a hazai gyűjteményekben fennmaradt emléktárhely, amelyben egy-egy képtípus két, de olykor három, szinte a megszólalásig hasonló példánya is megtalálható.

2.1 Képtémák

A képórákhoz készült festmények témaválasztására magától értetődően rányomja bélyegét a korszak: a 19. század első felében a sajátos módon a polgári világban kialakult, és ahhoz elválaszthatatlanul kötődő biedermeier ízlés, valamint az ébredező nemzettudat által meghatározott történelemszemlélet; a század második felében a szabadságharc történései illetve következményei és az ezekhez kapcsolódó érzelmek, majd az osztrák birodalom részét képező, többségében magyar lakta ország új, az akkori történelmi viszonyokat figyelembe vevő identitástudatának kialakítására való törekvés. Az egyes képtémák jelenléte illetve használata azonban nem korlátozódik egy-egy évtizedre, hanem az újonnan megjelenő téma-változatokkal együtt tovább élnek a korábbi típusok, egészen a műfaj hanyatlásáig.

A képórákon előszeretettel festettek meg idilli hangulatú ábrázolásokat, amelyek a következő főbb képtípusokba sorolhatók: város- illetve városrészlet-látképek, tájképek staffázs-figurákkal, életképek valamint zsánérjelenetek. E képtípusok tulajdonképpen a biedermeier periódus preferált festészeti műfajai.⁷

A táj- és életkép egy sajátos változatát avagy ötvözetét képviseli a Zenetörténeti Múzeum zenélő képórája (2. kép),⁸ illetve az Iparművészeti Múzeum Ötvös Gyűjteményében őrzött zenélő képórák egyike,⁹ ahol a kép tematikája az emberi élet különböző korszakait bemutató *Lebensalter*-ábrázolások sorába illeszkedik (3. kép).¹⁰ A festményen alpesi tájban négy életkép-jelenetben az emberi életútnak a kisgyermekkortól az öregkorig ívelő, négy, egymást követő korszakát megjelenítő figuracsoport látható. A talán első látásra nem szembetűnő szimbolikus tartalom felismerésében segítségére vannak a nézőnek az erre utaló képi elemek: a kép terét átszelő úton természetellenesen szabályosan elhelyezkedő és feltűnően nagyméretű kövek (jelezve, hogy az élet útja bizony sokszor göröngyös); a családi élet nehézségeit jelképező meredek útszakasz (ha ez az üzenet nem lenne a néző számára egyértelmű, nyomatékosabbá teszi a családfő figurája, amint botjára támaszkodva kendővel törölgeti arcáról a verítékét); vagy a törekeny fahíd, amelyen épp az idős pár kel át, a túlpartról átszűrődő, hívogató fény felé emelve tekintetüket.

Az emberi életkorok ábrázolása kedvelt téma volt a biedermeier üvegművészetben is, erről tanúskodnak a fennmaradt *Lebensalter*glass-ok, amelyeken a sokszorosított grafikából ismert ábrázolás üvegbe metszve jelenik meg.¹¹

2.2 Történelmi témájú ábrázolások

A fennmaradt¹² emlékanyagot áttekintve szembetűnő, hogy milyen nagy arányban szerepelnek történelmi témájú ábrázolások 19. századi képórákon. Figyelembe véve a megmaradt képórák nem túl nagy számát, meglepő, hogy bizonyos képtémák két-háromszori előfordulásával is találkozunk, mely azt bizonyítja, hogy nem az óráképfestő vagy a megrendelő egyéni választása folytán kerültek éppen ezek a jelenetek a képórákra. Egyértelműen kimutatható, hogy az óráképek a 19. századi magyar tematikájú történelmi festészetnek azon alkotásait reprodukálják, amelyek előzőleg már széles körben ismertté váltak sokszorosított grafika formájában különféle folyóiratok, képesújságok, zsebkönyvek jutalomlapjaként vagy műlapjaként. Meghatározó szereppel bírt e téma-korpusz kialakításában a Habsburg udvar kultúrpolitikája. A magyar történelem eseményei és jeles alakjai egyfajta kanonizációs folyamaton mentek keresztül, mielőtt a monumentális történelmi festészet tárgyává válhattak volna. Jelentős hatással volt



3. kép: Zenélő képóra *Lebensalter* ábrázolással, részlet. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, ltsz. 70.3.1. Olaj, fémleap. 94(kerettel)×89 cm; mélység: 10,5 cm; óralap átmérője: 15,5 cm. 1860-70-es évek. A szerző fotója

erre a folyamatra a Joseph Hormayr történetíró - udvari levéltáros és köre által propagált birodalmi patriotizmus eszméje. Hormayr szerint, amint ez munkái előszavából kiderül, a történelemben vannak a művészi megformálásra kifejezetten méltó személyiségek és események, és ezek ábrázolását tartja hasznosnak és tanácsosnak, mert szerinte a hazaszeretet ébresztésére a művészi feldolgozás alkalmasabb, mint a tudományos bemutatás.¹³ E kritériumnak megfelelő történelmi eseménynek tartotta Hormayr például az 1741. szeptemberi pozsonyi országgyűléshez kapcsolódó „*Vitam et sanguinem*” jelenetet, amely szerepelt az általa Habsburg János herceg számára összeállított 13 tételből álló listán. Ebben a jegyzékben azokat a történelmi témákat sorolta elő Hormayr, amelyeknek megfestését különösen kívánatosnak találta.¹⁴ A jelenet több ízben is feltűnik képórákon – a szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum¹⁵ illetve a győri Xántus János Múzeum¹⁶ őriz gyűjteményében egy-egy ilyen képórát. A királynő és karonúló fia ábrázolása félreérthetetlenül szakrális előképekre, Mária-kegyszobrokra asszociál, az uralkodói hatalom birtoklásának legitimitását és isteni eredetének tényét hangsúlyozva a szemlélő számára.

Számos képórán¹⁷ megjelenik a szigetvári hős, Zrínyi Miklós kirohanásának a jelenete. Az ábrázolás majdnem minden esetben Peter Krafft „K. und K. Hofmaler” azonos témájú képét (1824) reprodukálja,¹⁸ amely méltán lett népszerű és ismert műalkotás: egyike volt az eredetileg a Nemzeti Múzeum első, Hild József által tervezett központi épületrészében kialakításra kerülő nemzeti hősök csarnokába szánt ábrázolásoknak.¹⁹ A másik két festmény a tervek szerint a „*Vitam et sanguinem*” jelenet, valamint I. Ferenc magyar királlyá való koronázásának jelenete volt, melyek közül csak ez utóbbi készült el.²⁰ A két festmény Pestre kerülve az akkori Egyetemi Könyvtárban, majd 1846-tól a Nemzeti Múzeumban kapott helyet, a közönség számára könnyen hozzáférhető volt, széles körben ismertté válhatott.²¹ A Krafft festménye után készült metszettek szintén jelentős mértékben hozzájárultak a mű népszerűsítéséhez, ismertebbé tételéhez. Az 1836-ban Bécsben, Franz Ströber által készített metszetet a bécsi Kunstverein prémiumlapként adta tagjai számára, 1877-ben pedig a magyar Képzőművészeti Társulat cselekedett hasonlóképpen.²² Zrínyi Miklós Hunyadi Jánossal és Pázmány Péterrel együtt szerepelt a Hormayr által kiadott *Oszttrák Plutarchosban*²³ 36 osztrák híresség, és a Habsburg korona alá tartozó népek más nevesebb alakjai pl. Jan Žižka, II. Přemysl Ottokár társaságában. A három magyar történelmi személyiség alakja, életútja és tettei – akik osztrák olvasatban elsősorban törökverőként illetve a Habsburg rekatolizáció tevékeny és ügybuzgó apostolaként értelmezendők – különösebb erőltetés nélkül illeszkednek a „hivatalos” Habsburg történelemben, a birodalmi patriotizmus gondolatmenetébe. A magyar történelemnek ezen alakjai nemcsak itthon örvendtek páratlan népszerűségnek, hanem bécsi körökben is, olyannyira, hogy tetteiknek osztrák irodalmi feldolgozása is született: Caroline Pichler írónő 1812-ben balladát írt Hunyadi Jánosról, Theodor Körner pedig egy sikeres Zrínyiről szóló színdarabot.²⁴ Ugyanaz a képtéma, vagy történelmi alak azonban nyilvánvalóan különböző jelentést hordozott osztrák illetve magyar környezetben. Zrínyi az osztrákok számára mindenekelőtt a kereszténységet és Európát védő vitéz; a magyar közönség pedig Zrínyire elsősorban mint nemzeti hőst tekintett, aki a túlerő miatti elkerülhetetlen vereséget vállalva hősiessé halált halt; ez utóbbi motívum egyúttal kézenfekvő párhuzamként kínálkozott a szabadságharc küzdelmeivel, végkimenetelével kapcsolatban.²⁵

A történelmi jeleneteket²⁶ ábrázoló óráképek egy másik csoportját képezik azok a festmények, amelyeken a magyar történelem dicsőséges korszakai – elsősorban a legendás Hunyadi-korszak eseményei – elevenednek meg reprezentatív diadalmenetet, bevonulást ábrázoló kompozíciókban, Hunyadi János és Mátyás főszereplésével. Előképeket szintén a nagyszabású történelmi festészet körében kell keresnünk. Ezek az ábrázolások azonban már nem mentesek a mögöttes hazafias tartalomtól: a Hunyadi-éra mint a magyar múlt visszaálmodott aranykora jelenik meg; Mátyás, az igazságos király alakja pedig éles kontrasztban áll a diktatorikusan uralkodó, a szabadságharcot vérbefojtó, alattvalói által el nem fogadott, meg nem koronázott Ferenc Józseffel.

Weber Henrik 1853-ban festett „Mátyás király bevonulása Buda várába 1458. évben” című, mára elpusztult festményét metszetábrázolások mellett az eredeti nyomán készült kép-óra-ábrázolásról ismerjük.²⁷ A jelenet azt mutatja, amikor az ifjú Mátyás király Prágából, Podjebrád György fogságából megszabadulván, ünnepélyesen, a lelkendező tömegtől körülvéve bevonul a budai palotába.²⁸ 1853-ban ezt a rajzot választotta a pesti Műegyület arra a célra, hogy tagjai számára annak litografált változatát prémiumlapként kiadja.²⁹ A kép a korabeli magyar helyzetben nagyon is aktuális történelmi asszociációkat hordoz: a szabad királyválasztás történelmi példázataként tekinthető.³⁰

Közvetlenül ide kapcsolódik az Iparművészeti Múzeum Ötvös Gyűjteményében őrzött, Mátyást az igazságos királyt a Rákos mezei országgyűlésen ábrázoló képóra.³¹ Mátyás az eredetileg ellene lázadni készülő magyar főurakat bölcs szavaival újra a maga pártjára állító, igazságos és törvényes uralkodóként jelenik meg.³² Az órákép festménye a Napkelet 1858 második félévi műlapul szolgáló körája nyomán készült.³³

Egy további, a Hunyadi-tematikába illeszkedő, kompozíciójában Weber Henrik festményével rokon, képórákon is felbukkanó ábrázolás a Hunyadi-ház diadalünnepe.³⁴ A Vizelety Béla által megfestett és Franz Kollarz által litografált jelenet 1857-ben volt a Napkelet olvasói számára az azévi jutalomkép. A kép témaadója és tervezője Vahot Imre, a Napkelet kiadó-szerkesztője, aki szívesen választott történelmi képmellékletei tárgyul ünnepi diadalmeneteket, mert ezeket vélte a legalkalmasabb eszköznek az általa hasznosnak vélt pozitív múltkép megkonstruálásához.³⁵ A nagy érdeklődésre való tekintettel még abban az évben újabb sorozatot kellett készíteni a képből, melynek nagyméretű litografált változatát a Műegylet 1858-as pesti tárlatán is kiállították.

Arra is találunk példát, hogy honfoglalás-kori eseményt elevenít meg az óráképen látható ábrázolás. Mitöbb, ma már csak képórákról és metszetekről ismert Kovács Mihálynak Árpád pajzsra emeltetését ábrázoló, a második világháború idején sajnálatos módon megsemmisült olajfestménye.³⁶ A művész 1854 februárjában állította ki művét a Pesti Műegyletben, amelynek nyomán még ugyanebben az évben litográfia készült; ezt a képet adta a Műegylet 1854-ben tagjainak évi ajándékul. A festmény egy egri papköltő, Tárkányi Béla számára készült, az ő tulajdonából került 1883-ban a Nemzeti Múzeum képcsarnokába.³⁷ Árpád pajzsra emelésének témája sem volt mentes a jelenre reflektáló politikai felhangoktól, különösen 1854-ben. A jelenet a magyar vezér- és királyválasztás ősi hagyományát állította a nézők elé a magyar nemesség történelmi jogait és uralkodóválasztó szerepét hangsúlyozva;³⁸ Ferenc József ugyanis 1854-ben sem az országgyűlés által nem volt megválasztva sem magyar királlyá nem volt még koronázva.



4. kép: Zenélő szerkezet (Kammenspielwerk) a 2. képen látható képórához. Jelzet: A:OLBRICH IN WIEN. Sorszám: No. 662 / 13621. A szerző fotója

Szinte magától értetődő, hogy a közelmúlt, az 1848–49-es szabadságharc eseményei is rákerültek képórákra. Eddig a forradalom eseményeinek két mozzanata ismert óráképekről: Buda várának 1849. május 21-én a császáriaktól való visszafoglalása,³⁹ illetve a szemlélőben fájdalmas emlékeket ébresztő, a forradalom bukását szimbolizáló világosi fegyverletétel jelenete.⁴⁰ Az előbbihez érdekes módon nem Than Mórnak a helyszínen készített akvarellje szolgál előképül, hanem más ábrázolások.

Jelen tanulmánynak nem képezik tárgyát az osztrák vásárlóközönség számára készített történelmi jelenetes képórák, de nem maradhatnak említés nélkül. Magától értetődő, hogy egészen más események elevenednek meg ezeken a képeken, mint a magyar közönségnek készített történelmi tárgyú képórákon. Általában szintén korábban metszetekben, jutalomlapok formájában ismertté vált jelenetekről van szó, melyeknek összeválogatásában ugyancsak jelentős szerepet játszott a Hormayr-kör.

3. A zenélő szerkezetek

A képórákhoz nem szükségszerűen, de igen gyakran zenélő szerkezet is tartozik, feltehetően attól függően, hogy egykoron a vásárló kívánt-e felárért zenét is az adott képórához. Természetesen nem kizárólag képórákhoz szereltek zeneautomatákat, hanem más óratípusokhoz, például kandallóórához, állóórához, asztali órához, keretórához is.⁴¹ A zene-szerkezet össze volt kötve az óraszerkezettel, amely meghatározott időközönként elindította; de külön kulccsal is működésbe lehetett hozni.

Alapvetően három különböző típusú és felépítésű zene-szerkezet volt használatban. A 18. század végén és a 19. század első évtizedeiben a harangjáték típusú *Glockenspiel* illetve a kis beépített orgonát megszólaltató zenélő automata *Flötenuhr* voltak elterjedtek.⁴² Ezek a zenélőszerkezet-típusok azonban nem voltak hosszú élettartamúak és luxuscikknek számítottak, csak a vagyonosabbak számára voltak elérhetőek. Részben emiatt is váltotta fel ezeket a 19. század 20-as éveiben a fésűs-hengeres acélfogas szerkezetű *Kammenspielwerk* (4. kép).⁴³ A szerkezet első, legkorábbi verzióját 1796-ban alkotta meg Antoine Favre genfi mesterember.⁴⁴ A szerkezet két legfontosabb eleme a piciny tűskékkel felszerelt henger, és a zenei hangok kiadására alkalmas, „föhlhangolt” acélfogakból álló fésűsor.⁴⁵ Amikor a szerkezet működésbe lendül, a henger forogni kezd, és forgás közben a tűskék beleakadva az acélfogakba, megpendítik azokat. Ez a szerkezet egyszerre több hang megszólaltatására is alkalmas, sőt több dallamot is le tudott játszani, ehhez azonban rugóval kellett felszerelni a hengert az egyik oldalon, hogy pozíciója módosítható legyen. A *Glockenspiel* és a *Flötenuhr* szemben a *Kammenspielwerk* már a sorozatgyártás követelményeinek megfelelően kialakított mechanikus szerkezet volt; a nagy példányszám okán már sokak számára vált hozzáférhetővé. Jóllehet, a két

korábbi típusú zeneautomata készítése nem szűnt meg, párhuzamosan tovább élt egészen a század végéig.⁴⁶

A század elején még Svájcban importált hengeres-fésűs zenélő szerkezeteket szereltek bele a bécsi órásmesterek a saját maguk által készített órákba, változás csak akkor következett be, amikor 1823-ban a császárvárosban megtelepedett és műhelyt alapított a Sziléziából származó Olbrich testvérpár, Anton és Joseph.⁴⁷ Az Olbrich fivérek pályafutásuk során összesen kb. 27 000 zeneszerkezetet készítettek.⁴⁸ A hazai gyűjteményekben őrzött zenélőszerkezetek mintegy 90%-a az Olbrich műhelyből származik. Bécsben készült órákba nagy számban építettek még be olyan zenélő szerkezeteket, amelyek a prágai Rzebitschek cégénél (Firma) készültek, amely bezárásáig 1897-ig összesen 50 000 zenélő automatát készített. Persze mellettük még létezett több kisebb műhely is mind cseh mind osztrák területeken.

4. A felcsendülő muzsika

Általában egy, a képóra hátuljához illesztett, egyben rezonátorként is funkcionáló dobozra ragasztva, kis, kézzel írott címkén volt felsorolva az automata által játszott zenedarabok címe és szerzője – ám ez a papírdarabka sajnálatos módon igen kevés esetben maradt fenn. A zeneszerkezettel felszerelt képórák kapcsán magától értetődően fölmerül a kérdés, hogy van-e valamiféle összefüggés a festmény témája és a felcsendülő zene között? A fennmaradt zenélő képórák között arra is találni példát, igaz, elég csekély számban, hogy a zene valamilyen módon kapcsolódik az ábrázolt jelenethez,⁴⁹ ám többségében az jellemző, hogy a kép és a zene között nincsen felismerhető összefüggés. Előbbire példaként említhetjük az Iparművészeti Múzeum „Mátyás-óráját”, ami 6 magyaros dalmot játszik, köztük Erkel „Hunyadi László” című operájából (1844) egy, a mű különböző részleteiből összeállított egyveleget,⁵⁰ a „Rákóczi-indulót”, Egressy Béni „Klapka-indulóját”, Brahms „VIII. magyar táncát”.⁵¹ Itt kell megemlíteni a bécsi Óramúzeum Sobek Gyűjteményéből az I. Ferenc császárt a dolgozószobájában ábrázoló képórát,⁵² melynek zeneszerkezete a Haydn által komponált császári himnuszjátssza; vagy a Karlskirchét ábrázoló festményórát, ami a „Gott erhalte” mellett egy „Grosser Gott wir loben Dich” kezdetű egyházi éneket és Schubert „Ave Maria”-ját játssza. A fennmaradt emlékek többsége viszont, köztük a Zenetörténeti Múzeum zenélő képórája is, melynek zenélőszerkezete Berlioz „Rákóczi-indulóját”, az idősebbik Strauss-tól a „Lebewohl Walzer”-t, a „Kossuth-indulót”,⁵³ és Conradin Kreutzer egyik operájából vett románcot játssza,⁵⁴ azt mutatja, hogy a kép és zene között nincsen különösebb összefüggés, és a vásárló feltehetően a saját zenei ízlésének megfelelően választotta ki, hogy mely zenedarabokat játssza a szerkezet.⁵⁵ (Nehéz bármiféle összefüggést felfedezni a Rákóczi-induló és az alpesi tájkép között.) Korabeli források is említik és néhány képórán nyilvánvaló nyoma látható annak, hogy utólag cserélgették a zenélőszerkezetet,⁵⁶ amely tény ugyancsak azt támasztja alá, hogy alapvetően nem volt elvárás a vásárló részéről, hogy a zene kapcsolódjon az ábrázolathoz.

A hengerek repertoárja opera- illetve operettrészleteket, Strauss- (id. és ifj. egyaránt) és Joseph Lanner-keringőket, polkákat, ländlereket tartalmaz, amelyek között sok, ma már kevésbé ismert, ám a korban igen népszerű szerző – Halévy, Flotow, Meyerbeer – műve is szerepel. Korábban komoly, elismert zeneszerzők is komponáltak kifejezetten zeneautomatákra írt darabokat, mint pl. Händel, Haydn, Mozart, csak hogy a legismertebb szerzőket említsük. A *Kammerspielwerk*

korszakában azonban erre már nem volt szükség; nem volt olyan különlegesség egy zenélő szerkezet, mint egy fél századdal azelőtt, és a közkedvelt melódiák közül bármelyiket át tudták ültetni a mesterek zeneszerkezetekre.

5. Epilógus

A zenélő képóra mint tárgytypus több tudományág szempontjából is érdekes kutatási területnek bizonyul. A zeneszerkezetek tulajdonképpen hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból,⁵⁷ és értékes információkat közvetítenek a kor zenei életére, a nagyközönség zenei ízlésére vonatkozóan; fontos adalékokat szolgáltatnak a zeneszerkezetek által játszott zene művek recepciótörténetéhez. A művészettörténész szempontból a képórák értékes információkkal gazdagítják a szélesebb rétegek ízlésére vonatkozó ismereteinket, az előképül szolgáló festmény recepciótörténetére vonatkozó tudásunkat. Néhány órákép különleges értékét az adja, hogy metszeteken kívül ma már csak ezekről ismerhetünk egy-egy, a történelem viharában elpusztult, egykor nagy hatású festményt. A hazai közgyűjteményekben őrzött anyag feltérképezését és kutatását⁵⁸ a szomszédos országok hasonló műtárgyainak a tanulmányozásával tervezzük folytatni.

Jegyzetek

- 1 A műfaj magyar elnevezésének (órákép/képóra) a problematikus voltára Prékopa Ágnes hívta fel a figyelmet. ld. PRÉKOPA Ágnes: *Klasszicista órák – antik eredetű motívumok: Az óratok mint képi eredetű ábrázolások hordozója. Típusok és toposzok a klasszicizmustól a biedermeierig, a monumentalizáló szoborkompozíciótól a szerkezet mozgatta automata figurákig*. Doktori értekezés. Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, 2002. 107.
- 2 KOWAR, Helmut: *Musikautomaten in Wien im 18. und 19. Jahrhundert*. In: *Spielwerke. Musikautomaten des Biedermeier aus der Sammlung Sobek und dem MAK*. Szerk. WITT-DÖRRING, Christian. Bécs, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1999. 26.
- 3 KOWAR, 1999. 40.
- 4 A 19. század közepétől (kb. 1830-tól) fogva előszeretettel alkalmazták az olcsó blondel keretet.
- 5 A valóság és a kép világának keveredése „mechanizmusában leginkább a trompe l’oeil-höz hasonlítható geg”. ld. PRÉKOPA, 2002. 107.
- 6 Feltételezhetően a sorozatgyártás miatt, illetve azért, mert nem magas kvalitású remekművekről van szó.
- 7 HIMMELHEBER, Georg: *A biedermeier mint képzőművészeti stílus*. In: *Helikon*, (1991) 1–2. sz. 19–39.
- 8 Ltsz.: 70.3.1; a zenélőszerkezeten látható számok: Nr. 662, illetve 13321 (a gyártási szám) A kép méretei: szélesség: 89 cm, magasság 94 cm (75 cm óra nélkül), mélység: 10,5 cm, óralap átmérője: 15,5 cm. Vétel útján került a múzeumba, 1969. január 17-én.
- 9 Ltsz. 65.181.1. 1969. május 17. óta tartós kölcsönzésben a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban, ahol a Budenz-ház az egyik enteriőrjében látható kiállítva. A két képóra apró eltérésekkel ugyan, de szinte a megszólalásig hasonló mása egymásnak. A két műtárgy egymástól teljesen függetlenül, két különböző tulajdonostól került a gyűjteményekbe.
- 10 Prékopa Ágnes említi disszertációjának a képórákról szóló fejezetében, hogy a Pozsonyi Városi Múzeum Óramúzeuma is őriz gyűjteményében egy, a *Lebensalter* tematikát tájképbe ágyazva bemutató képórát. ld. PRÉKOPA, 2002.

110. A mögöttes tartalom komplexitásának és mélységének tekintetében ezek az ábrázolások csak igen távolról rokonai a cinquecento festészetében kedvelt allegorikus „tre età” vagy az életkorokat és a napszakokat, évszakokat párhuzamba állító ábrázolásoknak.
- 11 PRÉKOPA, 2002. 110.
- 12 Egyelőre a haza közgyűjteményekben őrzött képórák tanulmányozására nyílt lehetőségem, de a jövőben tervezem a kutatást a szomszédos országok gyűjteményeiben fellelhető emlékanyagra is kiterjeszteni.
- 13 SZENTESI Edit: *Birodalmi patriotizmus. Történetiszemlélet, történetírás, történeti publicisztika és történeti témák ábrázolása az Osztrák Császárságban 1828-ig*. In: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád – SINKÓ Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 84.
- 14 SZENTESI, 2000. 85.
- 15 Ltsz. 1993.10.2. A 19. sz. közepére datált. A kép mérete 82×75 cm. Ajándékozás útján került a gyűjteménybe. Jelenleg kiállítva a szekszárdi Régi Vármegyeháza biedermeier szalonjában.
- 16 Leltári szám nincs.
- 17 A Polgár Galéria 2002. május 7-i aukcióján, 140. tétel, majd a 74. aukcióján (2007. december 3.) 191. sorszámmal szereplő képórán, két magántulajdonban lévő képórán (melyek közül az egyik szerepel a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Védett Műtárgyak Jegyzékében – nyilvántartási szám: 3575) jelenik meg ez a tematika, valamint a szigetvári Zrínyi Miklós Múzeum egy fémlemezre festett képén, amely egykor egy képórához tartozott. A kép készítője ismeretlen. Ltsz. 55.19.1. 74 × 54 cm. Ugyanitt őriznek egy másik, valaha szintén képórához tartozó fémlemezre festett olajképet, amelyen ugyancsak Zrínyi kirohanása látható, ám az ismeretlen mester ezúttal Osolsobie János morva mester művét használta fel előképként. Ltsz. 54.23.1. 74 × 60 cm. Id. *Művészet Magyarországon 1830–1870. I–II*. Kiállítási katalógus. Szerk. SZABÓ Júlia – SZÉPHELYI F. György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport – Magyar Nemzeti Galéria, 1981. II. 258–259, 118. és 119. kat. tétel.
- 18 Zrínyi kirohanásának jelenetét 1824 decemberére fejezte be Krafft. Id. SINKÓ Katalin: *Peter Krafft: Zrínyi kirohanása Szigetvárból*. Katalógus tétel (IX–2.). *Történelem – Kép*. 2000. 530. Ez a dátum terminus post quem-ként értelmezendő a Zrínyi-témát megjelenítő óráképek vonatkozásában.
- 19 A pénzt közadakozásból gyűjtötték össze, aláírási íveket küldtek szét a megyékbe.
- 20 SINKÓ, 2000. 529–530. (IX–2. kat. tétel)
- 21 SINKÓ, 2000. 530.
- 22 SINKÓ, 2000. 531–532. (IX–4. kat. tétel)
- 23 Teljes címén: *Österreichischer Plutarch, oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherren, Stattmänner, Gelehrten und Künstler der österreichischen Kaiserstaates*, életrajzsorozat, 1807 és 1814 között húsz kötetben jelent meg Bécsben. SZENTESI, 2000. 77., 80.
- 24 SZENTESI, 2000. 80.
- 25 CENNERNÉ WILHELMB Gizella: *A történeti festészet ábrázolási típusai*. In: *Művészet Magyarországon 1830–1870. I.*, 1981. 49.
- 26 Az itt bemutatásra kerülő történelmi témák közül több kisművészeti műfajokban is jelentkezik. Pl. Szentpétery József készített trebelt lemezeket 1852-ben a *Vitam et sanguinem*, 1853-ban *Budavár visszavétele* jelentének ábrázolásával. Id. KISS Erika, *Történelem – Kép*, 2000. X–17. 561. Árpád pajzsra emelésének jelenete tajtékpipákon is megjelenik. Id. RIDOVICS Anna, *Történelem – Kép*, 2000. X–24. 566–567.
- 27 Egy magántulajdonban lévő órán. Mérete: 100×110 cm.
- 28 SINKÓ, 2000. X–9. 552–553. A jelenetet részletesen leírta Bonfini, Thuróczy, és nyomukon Fessler Ignác Aurél. 1853-ban maga Weber Henrik készítette el festményének rajzváltozatát, amely alapul szolgált a litográfiák készítéséhez.
- 29 SINKÓ, 2000. X–9. 552.
- 30 SINKÓ, 2000. X–9. 552–553.
- 31 Ltsz. 53.1998, Bécs, 19. sz. 2. fele. A zeneszerkezeten lévő számok: Nr. 1553 és 22641.
- 32 RÉVÉSZ Emese, *Történelem – Kép*, 2000. X–14. 558.
- 33 RÉVÉSZ, 2000. X–14. 558.
- 34 A képen látható esemény és alakok részletes bemutatását lásd: RÉVÉSZ, 2000, X–11. 554–555.
- 35 RÉVÉSZ, 2000, X–11. 554. 555.
- 36 67×100 cm SINKÓ, 2000. X–10. 553–554. Az óráképet a mosonmagyaróvári Hansági Múzeum őrzi, Ltsz. 53.73. Olaj, cinklemez, 62 × 84 cm, jelezve balra lent: Bauer 855, felirata középen lent: Arpads Thronerhebung. In: *Művészet Magyarországon 1830–1870. II*. 266. (129. katalógus tétel)
- 37 SINKÓ, 2000. X–10. 553–554.
- 38 RIDOVICS Anna, *Történelem – Kép*, 2000. X–24. 567.
- 39 Nagyházi Galéria aukciós katalógusa, 22. árverés, 1998 április 29–30, 225. tétel. Képméret: 63 × 79 cm. Zenélő szerkezettel. Valamint: Nagyházi Galéria aukciós katalógusa, 6. festmény- és műtárgyárverés, 1995. december, 539. és 540. tétel. Képméret: 50×70 cm illetve 48×63 cm. Mindkettő zenélő szerkezettel.
- 40 A szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum egyik kép-óráján (Ltsz: 1984.18.2), illetve egy belgrádi magángyűjteményben őrzött képórán.
- 41 A Soproni Múzeum őrzi gyűjteményében zeneszerkezettel felszerelt keretórákat: Ltsz. 64.15.1; 63.12.1; 54.82.1.
- 42 KOWAR, 1999. 7–26.
- 43 A korabeli elnevezés: „Stahlfeder Harmonie” vagy „Spielwerke nach Schweitzer Art” Id. KOWAR, 1999. 27.
- 44 KOWAR, 1999. 26.
- 45 KOWAR, 1999. 26.
- 46 Még az 1920-as években is éltek Bécsben Kammerspielwerk készítő mesterek igaz, csak néhányan. Id. KOWAR, Helmut: *Einige Ergänzungen zur Biographie des Spielwerkherstellers Anton Olbrich in Wien*. In: *Studien zur Musikwissenschaft*, XLVII. évf. (1999), 243.
- 47 KOWAR, 1999. 28–29.
- 48 Az idősebbik testvér, Anton 1865–66 folyamán hunyt el, de fia, ifj. Anton tovább vitte a műhelyt, ő 1892-ben halt meg. Ugyanazt a szignót használták mind a ketten az általuk készített szerkezeteken. Id. KOWAR, 1999. 34.
- 49 Pl. hogy egy történelmi vagy operából vett jelenethez a megfelelő opera részlete szólt meg.
- 50 Nyitány (?), Mária és László duettje, Palotás, „Meghalt a cselszövő” – Köszönet a zenedarabok azonosításáért a Zenetudományi Intézet zenetörténész munkatársainak.
- 51 Valamint még kettő azonosításra váró, szintén magyaros dallamvilágú és lüktetésű darabot.
- 52 Szignált, datált; festő: L. C. Hoffmeister, 1830, olaj, fémlemez, zománc mutatólap, aranyozott ökörszemes keret, 64×79 cm, a zenélő szerkezetet a prágai Rzebitschek ké-

- szítette, a lejátszott zenék sorszáma: 1306, gyártási szám: 19781, ltsz: Br. 1477; 2 féle zenét játszik: Haydn: *Gott erhalte* 1797 (Kaiserlied), Karl Gottlieb Reissiger *Die Felsemühle* c. operájából részlet („Es gibt kein schön’res Leben”)
- 53 Müller József, a Turszky-ezred volt katona karmestere 1848 tavaszán Kossuth Lajos tiszteletére szerezte az indulót.
- 54 Conradin Kreutzer (1780–1849): *Das Nachtlager von Granada* (1833–35) c. operájából egy románc talán az egykor legnépszerűbb ‘Ein Schütz bin ich’ kezdetű. Ez a kis darab papír mára elveszett, de tárgynak a gyűjteménybe kerültekor még megvolt, mert a leltárkönyvben olvasható a lista.
- 55 Az ár a kivitelezés reprezentatív voltának, illetve a zenedarabok számának függvényében emelkedett.
- 56 KOWAR, Helmut: *Anton Olbrich in Vienna*. in: *Journal of Mechanical Music*, XLIII. kötet (1997) Winter, 4.
- 57 Halmos István és Pesovár Ernő hívták fel a erre a figyelmet egy tanulmányukban. ld. PESOVÁR Ernő – HALMOS István: *A magyar zenetörténet hangzó emlékei a XIX. század első feléből*. In: *Népzene és zenetörténet I.* Szerk. VARGYAS Lajos, Budapest, Editio Musica, 1972. 110–116.
- 58 Itt szeretnék köszönetet mondani Prékopa Ágnesnek és Helmut Kowarnak, hogy készségesen megosztották velem saját eddigi kutatásuk tapasztalatait; valamint a hazai közgyűjteményekben dolgozó kollégáknak – Pandur Ildikónak, Orosz Péternek, Kiss Melindának, Székely Zoltánnak, Kovács József Dénesnek – tartozom köszönettel, akik szívesen fogadták kérésemet, kérdéseimet és segítettek munkámat azáltal, hogy hozzáférést biztosítottak a gyűjteményekben őrzött emléktárhoz.

Depicting Time with Musical Accompaniment: Characteristic themes and their iconography on 19th century picture-clocks

This article deals with an object-type characteristic of the Biedermeier period, which was nonetheless popular in later decades. Although only examples to found in Hungarian public collections form part of this study, relevant Austrian parallels are also mentioned.

Regarding the limited corpus of extant picture-clocks, repeated occurrence of certain subjects still suggests that pictures were painted in serial production. Two main thematic groups can be outlined: one featuring typical Biedermeier themes (e.g. landscape with staffage figures, panoramic townscape, genre scenes, scenes from rural life, “Lebensalter,” etc.), the other showing memorable events or national heroes from the history of Hungary. However, it was not by chance that these very scenes were painted on picture-clocks. A survey of

19th century monumental historical painting in Hungary reveals that these masterpieces served as prototypes, especially those that were reproduced as annual supplements of illustrated magazines and therefore became widely known. In connection with choosing a suitable subject, the idea of imperial patriotism also has to be mentioned. Invented and propagated by Joseph Hormayr, a leading figure at the Viennese court, it strongly influenced which of the Hungarian historical events were acceptable for the official Habsburg history writing.

Historic scenes often carry hidden criticism referring to the contemporary historical and political status of Hungary (the 1848–49 Hungarian revolution, its tragic end, and the even more tragic consequences). Scenes from the reign of Matthias Corvinus are shown as a golden age as opposed to the despotic and oppressive rule of Franz Joseph II.

Unfortunately, apart from two names – a certain Vogel and Carl Ludwig Hoffmeister –, signatures seldom occur on picture-clock paintings, and the painter’s identity remains obscure in most cases.

Not necessarily, but in most cases, the picture-clock was provided with a so-called “Kammenspielwerk”, a music-box, an automatic musical mechanism. Contrary to the paintings, music-boxes always bear the name of their maker, even a production number and a music number (meaning a sort of repertory number referring to the musical pieces on the cylinder). About 90% of surviving music-boxes were made by the Olbrich workshop in Vienna, founded and led by two brothers: Anton, a clockmaker, and Joseph, a musician, who came from Schlesien.

Occasionally a little piece of paper can also be found pasted on the back of the picture frame, listing the composers and titles of the musical pieces, but more often it is left for posterity to recognise and identify the melodies. Only a small number of surviving picture clocks show close relationship between image and music. As a matter of fact, different sources from the period reveal that these cylinders were made to be removable and easily replaceable.

The research on musical picture-clocks for a number of different disciplines prove to be most interesting. Music-boxes are in fact sounding records from the 19th century providing reliable information on the musical and cultural life of the period, the musical taste of the wider public. They also provide important data on the reception history of musical pieces transferred to cylinders. For art historians the paintings provide information on the reception of monumental historic paintings serving as prototypes for picture clocks. Some of these paintings have been destroyed since and picture clocks provide the only colourful, contemporary copies of the original oil paintings.

SEMSEY BALÁZS

Kulturális örökség és/vagy muzeológiai probléma?

Beépített templomi berendezések az Iparművészeti Múzeumban

1897 novemberében, egy évvel az Iparművészeti Múzeum Üllői úti épületének átadása után nyílt meg az intézmény első állandó kiállítása. A tárlat rendezésekor – amiképpen, más eszközökkel, az épület egész külső és belső dekorációjában – kiemelt szerepet kapott a díszítőművészetben megjelenő sajátosan magyarnak vélt formanyelv bemutatása. E célból vezérelve Radisics Jenő, a múzeum igazgatója egy helyiségbe gyűjtötte össze a magyarországi iparművészet tárgyi emlékeinek jelentős részét – „tekintet nélkül az anyagra”.¹

Az épület Rákos (a mai Hőgyes Endre) utca felé eső szárnyának első emeletén berendezett ún. „magyar terem” (1. kép) meghatározó elemei voltak a sólyi református templomból származó, 1724-ben készült karzat és a lebontott maksai (Moacsa, RO) templom 1766-ban festett egykori famennyezete.² A terembe állandó jelleggel beépített műtárgy-együttes, amely utóbb a sólyi templom famennyezetének festett tábláival egészült ki, – és kisebb átalakításoktól eltekintve ott a mai napig eredeti helyén áll – néhány évvel korábban jutott a múzeum birtokába.³ Majd negyedszázaddal később visszate-

kintve Radisics Jenő némi büszkeséggel jelenthette ki, hogy a műfaj emlékeinek „gyűjtését és kiállítását a Múzeum indította meg”.⁴ A festett templomi berendezések iránt a 19. század végén ébredő művészettörténeti érdeklődés nyomán meginduló gyűjteményezés folyamatában az Iparművészeti Múzeum csakugyan úttörő szerepet játszott, hiszen a korábbra datált és jóval közismertebb gogánváraljai és ádamosi mennyezetek csak később, 1903-ban, illetve 1909-ben kerültek múzeumba; előbbi a Szépművészeti Múzeum, utóbbi a Nemzeti, majd a Néprajzi Múzeum gyűjteményébe – ma mindkettő a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán látható.⁵

Amennyire tudható, az emlékcsoport legelsőként közgyűjteménybe került darabja a mezőcsáti református templom karzata, amelyet a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium szerzett meg az Iparművészeti Múzeum számára 1892 folyamán és az épület megnyitását követően néhány évig annak földszinti csarnokában volt felállítva.⁶ Később hosszú időre raktárba, majd 1974-ben – több hasonló emlékekkel együtt – a Néprajzi Múzeumba került.⁷ Sorban ez után következett a



1. kép: Az Iparművészeti Múzeum „magyar terme”. Fotó: Weinwurm Antal, 1897



2. kép: Keleti szőnyegek kiállítása az Iparművészeti Múzeumban.
Fotó: Kárász Judit, 1951

lebontásra ítélt maksi templom mennyezetének megszerzése, amelyre Huszka József hívta fel Radisics Jenő figyelmét, aki azonmód tárgyalásokba kezdett a mennyezet átengedéséről, melyhez Csányi Dezső kultuszminiszter támogatását is kérte – arra hivatkozva, hogy a famennyezet a miniszter által „kegyesen adományozott mezőcsáti fakórus párja”.⁸ Miután megszületett az egyezség az egyházközség, a minisztérium és a múzeum között, Radisics Fittler Kamill múzeumőr bízta meg a bontási munkálatok és a beszállítás irányításával, amelynek eredményeként a mennyezet darabjai 1893 áprilisában szerencsésen megérkeztek Budapestre. A mennyezet lebontására vonatkozó fentebb idézett dokumentumokat a közelmúltban Jánó Mihály publikálta.⁹ Az általa leírtak kiegészítéseként érdemes megjegyezni: más hasonló sorsra jutott emlékekkel összevetve korántsem tekinthető magától értetődőnek, hogy a múzeumban történő felállítás során rendelkezésre álltak Huszka bontás előtt in situ készült fényképfelvételei, valamint a mennyezet vázlatos felmérési rajza, amelyek segítségével a „magyar teremben” megközelítő hitelességgel rekonstruálhatták az eredeti állapotot.¹⁰

Ugyancsak 1893 folyamán – a jelek szerint egyre tudatosabbá váló gyűjtőmunka keretében – indultak meg a sólyi templom festett berendezésének megszerzésére irányuló tárgyalások.¹¹ Fittler Kamill a helyszínen tájékozódott, majd az Iparművészeti Múzeum igazgatósága számára írt, november 14-én kelt jelentésében részletesen beszámolt a templom állapotáról, vázlatos tollrajzot közölt annak berendezéséről és indítványozta a tárgyak megszerzését.¹² Mivel a karzat és a mennyezet meglehetősen rossz állapotban volt, a sólyiak hajlottak annak átengedésére, amennyiben a múzeum hozzájárul az épület renoválásának és egy új karzat felállításának költségeihez. A kultuszminisztériummal és az egyházközséggel folytatott ismételt egyeztetést követően a múzeum 200 forintot ajánlott fel, amelyet az egyházközség elfogadott, s így 1894. szeptember 9–12. között Fittler Kamill személyes felügyelete mellett sor kerülhetett a faberendezés bontására.¹³ Fittler minderről írásban számolt be az igazgatóságnak, Radisics Jenő pedig szeptember 17-én kelt levelében tájékoztatta a minisztert a feladat sikeres lebonyolításáról, s egyben megemlítette: „Nevezett örnek [t. i. Fittler Kamillnak] az igazgatósághoz intézett jelentése szerint, az egyes alkatrészek jóllehet meg vannak rongálva, nagyobb nehézség nélkül fel lesznek állítva az új múzeumban, a hol e karzat és menyezet kétségtelenül érdekes látványosság leend.”¹⁴

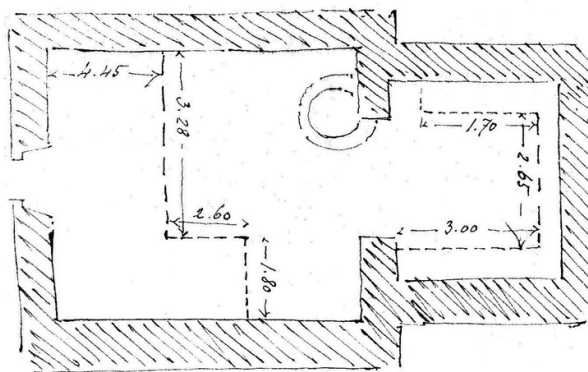
Így az említett templomi berendezések már a kezdetektől szorosan kapcsolódtak az Üllői úti palotához: a múzeum tulajdonában lévő eredeti famennyezetek felállításának költségeit már az épület belső berendezésére vonatkozó 1895. június 9-én kelt részletes költségvetés tartalmazta, a belső díszítőfestést tervező és kivitelező Reissmann Károly Miksa pedig az előzetes motívumgyűjtés során tanulmányozta és használta fel őket.¹⁵ A fentiekhez képest meglepőnek tűnhet, hogy – noha az emlékek az elmúlt több, mint száz évben végig „szem előtt” voltak – valójában mennyire keveset tudunk róluk.

A sólyi és maksi berendezések ugyan a témával foglalkozó valamennyi összefoglaló munkában szerepelnek – többnyire illusztráció formájában is, és Tombor Ilona 1967-ben megjelent, Régi festett asztalosmunkák című könyvének borítóját is a maksi mennyezet részlete díszíti –, az említett művekben azonban a származás helyére és a készítés idejére vonatkozó alapvető adatokon, valamint a népies késő reneszánsz díszítőmotívumok némileg közhelyes emlegetésén túl alig találunk további információkat.¹⁶ Ha olykor némely szerző mégis komolyabb elemzésbe bocsátkozott, annak eredménye jelentős revízióra szorult.

*

Alaposabban megvizsgálva az emlékeket már az egyszerű autopszia is érdekes adalékokkal szolgálhat. Az Iparművészeti Múzeum termének végében emelkedő sólyi karzat arányai harmonikusan illeszkedik a belső térbe – s a mennyezetre erősített festett kazettákkal együtt valamelyes szakrális jelleget is kölcsönöz a múzeumi enteriőrnek. (2. kép) Mégis van két furcsaság, amelyet korábban senki sem tett szóvá, s éppen ezért magyarázatot sem kerestek a jelenségek okára: a) a karzat szimmetrikus elrendezése ellenére a két pillér vastagsága különböző; b) a pillérek felső szakasza vékonyabb, ami a templomban betöltött eredeti funkciójukat figyelembe véve komoly statikai problémát jelentene. Ezek magyarázata a karzat eredeti elrendezése és a jelenkori múzeumi felállítás közötti különbségben keresendő, amelyre a sólyi templomban a közelmúltban Rácz Miklós által vezetett régészeti kutatás alkalmával feltárt nyomok világítottak rá.¹⁷

Sóly község református temploma az Árpád-korban épült. A török hódoltság idején megrongálódott épületet 1706-ban állították helyre, majd ezt követően is többször átépítették. A hajóhoz keletről egyenes záródású szentély, nyugatról torony kapcsolódik.¹⁸ A hajó déli falának belső oldalán végzett falkutatás során – a padlószinttől számított kb. 190 cm magasságban – előkerültek az eredeti karzat tartószerkezetének gerendafészkei; a padló alatt pedig feltárták a két tartópillér



3. kép: Fittler Kamill vázlata a sólyi templom alaprajzáról és berendezéséről. Iparművészeti Múzeum, Adattár

– egy vaskosabb és egy vékonyabb – alapozását. Utóbbiak a hajó hossz tengelyétől kissé délre, egymástól két méter távolságban, de nem egy tengelyben helyezkednek el. Mindezek alapján nyilvánvaló, hogy a karzat eredeti formája jelentősen eltért az Iparművészeti Múzeumban látható összeállítástól. Járószintje alacsonyabb, felépítése pedig aszimmetrikus volt; mellvédje három, egymással hozzátétőlegesen derékszöget bezárva illeszkedő szakaszból állt – lévén a sólyi templom hajója jóval keskenyebb, mint a múzeum kiállítóterme.

A régészeti kutatás eredményei egybevágóan Fittler Kamill 1893. november 14-én kelt legelső jelentéséhez mellékelt felmérési rajzával (3. kép), amely mindezidáig elkerülte a kutatók figyelmét.¹⁹ Fittler a karzat pontos magasságát ugyan nem adta meg, de a mellvédszakaszok méreteit igen; ezek szélessége balról jobbra (azaz a déli faltól az északi felé) haladva: 1,80, 2,60, illetve 3,28 m. Fentieket összevetve a múzeumban látható rekonstrukció méreteivel és összeállításával az alábbi következtetéseket vonhatjuk le:

A karzat mellvédje jól láthatóan három szakaszból áll össze, ám ezek szélessége kisebb-nagyobb mértékben eltér az eredeti felmérési rajzon közölt adatoktól: 2,44, 1,72 és 2,84 m. Számításba véve, hogy a bontás során (esetleg már korábban) egyes elemek megsérültek, vagy a későbbi összeállításkor érezték szükségét csonkolni őket, a mellvéd mindhárom szakasza azonosítható, csak épp eredeti sorrendjüket felcserélték és mindegyik rövidebb. A legnagyobb – 44 centiméternyi, azaz a mellvédet díszítő (különböző méretű) festett kazetták hozzátétőlegesen szélességével megegyező méretű – darab a harmadik szakaszból hiányzik. A múzeumban tehát jócskán eltértek az eredeti elrendezéstől: a karzatot kiegyenesítették és magasságát megemelték, hogy jobban illeszkedjen a belső térhez. Szinte bizonyosra vehető, hogy a rekonstrukcióhoz nem használták fel az eredeti építmény minden elemét, hiszen Fittler jelentése szerint a kb. 19,28 négyzetméter alapterületű karzat alját végig festett kazetták díszítették, ám azt a jelenlegi összeállításban csak négy kazetta alkotja. Mivel a műtárgyak pontos állapotát a múzeumba érkezéskor nem dokumentálták és a későbbiekben valamennyi darabjuk közös leltári számot kapott, a fel nem használt elemek utóbb elkallódtak.

Hasonló kérdéseket vet fel a mennyezet rekonstrukciója is. Fittler beszámolójából tudjuk, hogy a „templom mennyezetéből már csak a szentélyé maradt fenn épségben, mely profilozott lécekkal 15 kazettára osztott deszkákból összeenyvezett mezőből áll, [...] a közepén egy későbbi korból származó fölirattal. A templom hajójának a szentélyéhez hasonló mennyezete ott létem alkalmával már le volt szedve és deszkáit részint meszes gödrök befedésére fölhasználva, részint kerítésekül alkalmazva találtam.” A múzeumban látható összeállítás megfelel ugyan Fittler szükségű leírásának, ám a kazetták díszített mezőinek eltérő mérete arra enged következtetni, hogy a jelenlegi összeállítás ebben az esetben is eltér az eredeti elrendezéstől. A kazetták szélén festetlenül maradt, egykor feltehetően takarásban álló sávok helyenként olyan szélesek, hogy inkább vaskos tartógerenda, semmint egyszerű osztóléc nyomainak vélhetnénk – ily módon képzeletben sokkal jobban beilleszthetők a karzat aljának kazettái közé. A rendelkezésre álló adatok alapján azonban nehezen dönthető el, hogy a kérdéses kazetták a templom esetleges korábbi átalakítása során, vagy csak a múzeumi rekonstrukció alkalmával kerültek a többi mellé. Ugyancsak nincs tudomásunk az egykor a szentély fala mentén elhelyezkedő, összesen 7,35 méter hosszú és 1,05 méter magas festett fa balusztrád későbbi

bi sorsáról, amelyet a múzeum a karzattal és a mennyezettel együtt vásárolt meg, ám beletárolására már nem került sor.

Mindezek fényében hiábavalónak és némiképp megmosolyogtatónak tűnhet Tombor Ilona azon kísérlete, hogy a karzat festett kazettáin látható motívumok váltakozó sorrendjéből az eredeti kompozícióra vonatkozóan releváns dekorációs rendszert olvasson ki.²⁰

A maksai mennyezet rekonstrukciója hitelesebben tükrözi az eredeti állapotot, néhány zavarónak ítélt részletét azonban „kiigazították”. Huszka fényképeiből és a helyszínen készült felmérési rajzokból tudjuk, hogy a templom alaprajza és a mennyezet szerkezete eredetileg nem volt teljesen szabályos, az egyes kazetták mérete és alakja kisebb-nagyobb eltéréseket mutatott. A karzat fölötti részen a szélső sorban elhelyezkedő kazetták – igazodva a templom déli oldalfalának síkjához – a mennyezet sarka felé fokozatosan keskenyedtek.²¹ A múzeumban a kazettákat párhuzamosan futó lécek által tagolt szabályos négyzethálós rendszerbe illesztették, a szimmetrikusan komponált díszítőelemeket, ahol szükséges volt, középre igazították – helyenként nyilvánvalóan kipótolva a deszkák illesztésénél mutatkozó hiányokat. Ahol ez kevésnek bizonyult – a saroknál elhelyezkedő három kazetta esetében –, az eredeti indás-leveles motívumokat tengelyesen tükrözve egészítették ki a díszítést (4. kép). A mennyezet eredeti színére vonatkozó megállapításokat erősen kérdésessé teszik a feltételezhető átfestések, s talán nem túlzás kijelenteni, hogy mind a sólyi, mind a maksai berendezés esetében a 19. század végének műemlékvédelmi gyakorlatára jellemző purista restaurálás sajátos emlékeivel állunk szemben.

A festett templomi berendezésekre vonatkozóan különösen sok információt hordozhatnak a rajtuk szereplő feliratok. Sok esetben nem csupán a felállítás időpontja, a megrendelők, vagy a készítők neve olvasható le róluk, hanem a Szentírásból, vagy más művekből vett idézetekben voltaképp az építők



4. kép: A maksai mennyezet részlete a kiegészített kazettákkal. Fotó: Semsey Balázs, 2009

spirituális programja fogalmazódik meg.²² Ennek ellenére a korábbi kutatás – a felállítás körülményeire vonatkozó konkrét adatokon túl – kevés figyelmet szentelt a feliratoknak, a hosszabb-rövidebb idézeteket csupán részlegesen (és sokszor hibásan) jegyezték fel. A szöveges emlékek filológiai igényű elemzésére csak az utóbbi években történtek kísérletek – elsősorban Balassa M. Iván tanulmányai révén.²³

A maksai mennyezet felirata, amelyben a készítés évét és a donátorokat örökítették meg, korábban is ismert volt.²⁴ A sólyi templom berendezéseinek olvasható számos szöveg közül azonban eddig csak a karzat feliratának a felállítás időpontjára vonatkozó részletét („Erectum Ano Dni MDCCXXIV”) közölték több helyen – olykor hozzátéve: az elmosódott feliratokból ennyi vehető ki.²⁵ Holott a mennyezet középső kazettájának felirata és a karzat mindhárom szakaszának teljes hosszában végigfutó, több részből álló szöveg – ha nem is maradéktalanul, de – legnagyobb részét olvasható.

A karzat első szakaszának – amely a jelenleg látható rekonstrukcióban középre került – teljes felirata a következő: „Erectum An[n]o D[omi]ni MDCCXXIV Sit Nomen D[omi]ni Benedictum” (Emeltetett az Úr 1724. évében Áldott legyen az Úr neve). Ennek folytatásaként állt egykor a megpróbáltatások közepette történő kitartásra buzdító latin szentencia, amely jelenleg a bal szélső szakaszon olvasható: „Mergitur interdum sed [n]o[n] sub mergitur unquam Ch[ris]ti salvificum servans Ec[c]l[esi]a Verbum” (Olykor alámerül, de nem süllyed el a Krisztus megváltó ígését szolgáló egyház). A szöveg közvetlen forrása ugyan nem ismert, de a mondat – a karzattal feliraton alkalmazott rövidítésektől és a nyilvánvaló betűrontásoktól eltekintve szó szerinti formájában – megtalálható Matthäus Hammer (1600–1665) Rosetum Historiarum című, 1654-ben Zwickauban megjelent gyűjteményének 1. fejezetében, az istenfélő és erényes életre oktató szentenciák és rövid történetek között.²⁶

A harmadik szakasz felirata töredékes voltából következően nehezen értelmezhető: „An -guis Pu -rus Tri [...] Chri -sti Cum Vulnere [...] -avit Gloria in Excelsis Deo”. Az elvi rekonstrukció szerint a mellvéd ezen szakaszából hiányzó 44 cm hosszú darab feltehetően a szöveg elejét tartalmazta és valószínűleg a lebontás során sérült meg, illetve – utóbb főlöslegesnek ítéltetve – kallódott el.

A fentiekben túl a karzat jobb oldali pillérén is olvasható egy felirat, amelyről Éber László mindössze annyit jegyez meg: „A lábra latin kegyes mondásokat is festettek.”²⁷ Az imádság és a zoltáréneklés helyes módjára figyelmeztető rövid vers a következőképpen hangzik: „Non Vox / sed Votum / non Musica / Cordu/la sed Cor / Non Cla/mans sed amans / Psallit / in aure / Dei”. Bár az ismeretlen szerzőtől származó szállóigét sokfelé szokták idézni, valószínűnek tűnik, hogy a sólyi karzat készítői Medgyesi Pál (1604–1663) Praxis pietatis című könyvéből emelték át, ahol a szerző „ama régi vers” latin szövege mellett annak ízes magyar fordítását is közli: „Nem szó, hanem szó-fogadás, / Szív, nem külső hangicsálás; / Buzgóság, nem a kiáltás / Mennységben az énekmondás.”²⁸ Medgyesi Pál könyve valójában Lewis Bayly (1565–1631) anglikán prédikátor azonos című művének magyar nyelvű átdolgozása, amely első alkalommal 1636-ban jelent meg Debrecenben, de népszerűségét jelzi, hogy csupán Medgyesi életében összesen öt kiadást ért meg, majd a 17. század végéig még további kettőt. A Praxis pietatis még a 18. században is a legtöbbet forgatott, gyakran szó szerint „ronggyá olvasott” lelkiségi művek közé tartozott – mély hatást gyakorolva a magyar reformátusok lelki életére.²⁹ Medgyesi nyilvánvaló hatásán túl a karzat építői persze

más forrásból is ismerhették az idézett latin szentenciát, így a 17–18. századi magyar református egyházi irodalom alaposabb tanulmányozása bizonyára tovább árnyalhatja a festett templomi berendezéseken előforduló idézetek eredetének kérdését. Tartalmi szempontból azonban a szöveg tökéletesen illeszkedik ahhoz a gyakorlathoz, hogy a karzatokon általában az énekkel, énekléssel kapcsolatos idézeteket helyeztek el.³⁰

A mennyezet középső kazettáján ó- és újtestamentumi idézeteket találunk. Előbbi a Példabeszédek könyvéből származik: „Prov: Cap: IX V I. Sapientia aedi-/ficavit sibi domum excidit columnas / septem. Immolavit victimas suas miscuit / vinum & proposuit mensam suam. / Misit ancillas suas ut vocarent ad arcem [et ad moenia civitatis si quis parvulus veniat] / et insipientibus locuta est: Veni-/te comedite panem meum et / vinum bibite quod miscui / vobis.” Ugyanez magyarul, Károli Gáspár szövege nyomán: „Bölcsesség megépítette az ő házát, annak hét oszlopát kivágván. Megölte vágni-valóit, kitöltötte borát, asztalát is elkészítette. Elbocsátá az ő leányit, hívogat [a város magas helyeinek tetein. Ki tudatlan? térjen ide:] az értelem nélkül valónak ezt mondja: Jőjjetek, éljete az én étkeimmel, és igyatok a borból, melyet töltöttem.” (Péld. 9, 1–5) A fenti idézetet, körben a kazetta szélén, a Jelenések 19. fejezetéből vett vers fogja keretbe – az eddigiektől eltérő módon latinul és magyarul is: „Apoc: Cap: 19 V: 9 Ha[e]c Verba Dei vera sunt: Beati qui ad cenam nuptiarum Agni vocati sunt • Az Istennek igaz beszédei ezek: Boldogok a kik a Báránynak Menyegzői lakodalmára hivattnak.” (Jel. 19, 9) Az idézetek egyaránt vonatkoztathatóak magára a templomépületre, az ígéhirdetésre és az úrvacsora aktusára. A betűk formája hasonló a karzat felirathoz, feltehetően egy időben készültek. Fittler azon megjegyzése, mely szerint a mennyezet felirata későbbi korból származik, valószínűleg nem állja meg a helyét. A feliratos kazetta azonban csakugyan kissé „kilóg” a jelenlegi összeállításból, ami arra enged következtetni, hogy már a templom apszisának mennyezetére is másodlagos elhelyezésben került. Könnyen elképzelhető, hogy egykor a templomhajó famennyezetéhez tartozott – amely már 1893-ban sem volt meg – és annak kazettái közül egyedülként megmentve utóbb az apszis mennyezetére erősíthették. Ebből kiindulva eredeti helyét a hajó mennyezetének a szószer és az előtte álló úrasztala fölő eső szakaszán kell keresnünk – ami összhangban áll a rajta olvasható bibliai idézetek tartalmával is.

*

A tárgyalt emlékek múzeumi pályafutásához tartozó további adalékként a maksai mennyezet másolata díszítette az 1896. évi millenniumi kiállítás történelmi főcsoportjának egyik, kódexeket és ősnymtatványokat bemutató termét.³¹ Egy Weinwurm Antal által készített archív fényképen jól látható, hogy a kiállításon felállított rekonstrukció sem arányaiban, sem elrendezésében nem követte pontosan az eredetét.³² A mennyezetet hullámos szegélyű díszlécek keretezték, amelyek motívumai megegyeznek a sólyi karzat mellvédjén látható faragással – ezzel a megoldással a maksai templomban készült fotókon természetesen nem találkozunk, de hasonló díszlécek fogják körbe a sólyi templom mennyezetének az Iparművészeti Múzeumban utóbb felállított, 15 kazettából álló rekonstrukcióját. Néhány évvel később, az 1900-as párizsi világkiállítás magyar történelmi pavilonjának azt a termét, ahol régi magyar kódexeket, misekönyveket és egyéb nyomtatványokat állítottak ki, ugyancsak a maksai mennyezet motívumaival díszítették.³³ Az összefüggés és a magyarázat alighanem Fittler Kamill személyében keresendő, aki az Ipar-

művészeti Múzeum munkatársaként mindkét emlék megszerzésében jelentős szerepet játszott és épp ezzel egy időben ő volt a millenniumi kiállítás építész szakértője, később pedig részt vett a párizsi világkiállítás magyar osztályainak előkészítésében és rendezésében is.³⁴

A múzeumban történt felállításuk óta a karzat és a mennyezetek mindvégig az egykori „magyar teremben” voltak – még a világháborúkat és Budapest ostromát is a kiállítótérben vésztették át.³⁵ Az épület szerves részeként nem csupán a megnyitást követően többször is átrendezett állandó kiállításon szerepeltek folyamatosan, hanem kényszerűségből – hol szerencsésebben, hol ügyetlenebbül megoldva – azóta is a teremben rendezett valamennyi tartós, illetve időszaki kiállításnak részét vagy kulisszáját alkotják. A tárgyalat berendezések állandó jelenléte a mindenkor kiállítások rendezői számára megoldandó muzeológiai problémát jelent, megőrzésük és bemutatásuk azonban a tárgyakon túlmutató jelentőséggel bír, hiszen azok nem csupán művészet-, hanem múzeumtörténeti emlékek is: a korábbi századforduló muzeológiai szemléletének rekvizitumai.

Jegyzetek

- 1 „Meggyőződésem, hogy a mikor a festett régi mennyezet ép úgy mint a kályha, a fazék, a szövet, a hímzés, az ékszer, könyvtábla és bábsütő minta, szóval a régi művészeti iparnak hazánkban létrejött emlékei egytől egyig közös hajlékot kapnak, lehetetlen lesz tagadásba venni, hogy egy határozott, mással össze nem téveszthető eredeti szellem lengi át valamennyit.” (RADISICS Jenő: *Az Orsz. Magy. Iparművészeti Múzeum*. In: *Magyar Iparművészet*, I. [1897] 1. sz. 27.) Ld. még LACKNER Mónika: *Bevezető*. In: *Legendás lények, varázslatos virágok – a közkedvelt reneszánsz*. Szerk. FEJŐS Zoltán. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2008. 10.
- 2 *Ideiglenes kalauz az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiben*. Budapest, 1897. 26.; [n. n.]: *Az Iparművészeti Múzeum megnyitása*. In: *Vasárnapi Újság*, 44. (1897. november 28.) 48. sz. 805.
- 3 Az ún. „A” leltárkönyv adatai szerint a műtárgyak 1897-ben kerültek gyűjteményi leltárba. Az eredeti leltári számot utóbb módosították, de a több darabból álló tárgye gyűjtéseket egy-egy szám alá sorolták. Jelenlegi leltári számuk: 5466 (maksai mennyezet), 5467 (sólyi mennyezet) és 5468 (sólyi karzat).
- 4 RADISICS Jenő: *Az Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum és magyar gyűjteménye*. In: *Magyar Iparművészet*, XVIII. (1915) 5. sz. 135.
- 5 TOMBOR Ilona: *Magyarországi festett famennyezetek és rokonemlékek a XV–XIX. századból*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968. 22, 79–81, 108, 134–135.; MIKÓ Árpád–SZENTKIRÁLYI Miklós: *Az ádamosi unitárius templom festett famennyezete (1526) és a famennyezet rekonstrukciója (1985)*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XXXVI. (1987) 1–4. sz. 86–118.
- 6 Iparművészeti Múzeum Adattár (a továbbiakban: Adattár) 1892/121; ill. HUSZKA József: *A mezőcsáthi kórus*. In: *Magyar Iparművészet*, I. (1897) 1. sz. 20–25.
- 7 Legújabbban ld. KRIS Margit: *Alakos ábrázolások a templomokban*. In: *Legendás lények*, 2008. 140. és 159. (kat. 246).
- 8 Adattár 1892/198. Korábban magáról a mennyezetről is Huszka írt elsőként: HUSZKA József: *Magyar díszítési motívumok a Székely Földön*. Sepsi-Szentgyörgy, 1883. 13–14. Később a maksai berendezésről készített rajzait felhasználta a magyaros díszítőmotívumokról írott munkájában: HUSZKA József: *Magyar díszítő styl*. Budapest, 1885. XVI. 4., XVIII. 4., XIX. 1. és XXXIX. 6. ábrák. Huszka maksai kutatásairól ld. még TASNÁDI Zsuzsanna: *Falképek és templomi berendezések rajzai*. In: *Huszka József, a rajzoló gyűjtő*. Szerk. FEJŐS Zoltán. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2006. 37., ill. 55–57. (kat. 62–67.) és 102–104. (kat. 138–145).
- 9 JÁNÓ Mihály: *A maksai református templom „kifehérítése”. Adatok a templom középkori falképeinek felfedezéséről, a templom lebontásáról és a kazettás mennyezet elszállításáról 1892–1893-ban*. In: *Acta Siculica*, 2007. 467–480.
- 10 A gogánvázaljai és ádamosi mennyezetek múzeumi rekonstrukciója során felmerülő problémákról ld. KELEMEN Lajos: *A magyarfülpösi (Filpes) református templom mennyezetfestményei*. In: *Közlemények az Erdélyi Nemzeti Múzeum Történeti–Művészeti és Néprajzi Tárából*, 1944/4, 120. (2. jegyzet); ill. MIKÓ–SZENTKIRÁLYI, 1987.
- 11 A templom festett mennyezetéről elsőként Rómer Flóris tett említést középkori falképekről írott munkájának függelékében: RÓMER Flóris: *Régi falképek Magyarországon*. Budapest, 1874. 157.
- 12 Adattár 1893/203.
- 13 Az erre vonatkozó levelezést ld. Adattár 1894/2, 43, 72, 138 és 167.
- 14 Adattár 1894/178. Megjegyzendő, hogy az új múzeum-épületben történő majdani felállítás terve már két évvel korábban, Radisics Jenőnek a maksai egyháztanácshoz írott, 1892. szeptember 13-án kelt levelében is szerepelt: „(...) intézetünk már jövő tavasszal hozzáfog a gyűjteményeihez méltó új palota építéséhez, s eleve gondolkodhatnék oly helységről, amelyben a mennyezet eredeti rendeltetéséhez képest valamely terem mennyezetét képeznék, s miként például egy másik termét azon színesre kifestett fa chorus méreteihez fogja idomítani, amelyet nemrég kapott a felső vidék egyik templomából.” (Adattár 1892/149; idézi: JÁNÓ, 2007. 473.)
- 15 ÁCS Pirokska: *„Keletre magyar”. Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete a kordokumentumok tükrében*. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1996. 42, 59.
- 16 Ld. többek között ÉBER László: *A bútorművészet emlékei Magyarországon*. In: *Az iparművészet könyve II*. Szerk. RÁTH György. Budapest, Athenaeum, 1905. 486–487, 494.; MALONYAI Dezső: *A magyar nép művészete II*. Budapest, Franklin Társulat, 1909. 65.; VOIT Pál: *Adatok a magyar festő-asztalosok munkásságának bibliográfiájához*. In: *Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének hatvanadik évfordulójára*. Budapest, Franklin Társulat, 1942. 130, 132, 136, 137.; TOMBOR Ilona, R.: *Régi festett asztalosmunkák*. Budapest, Corvina, 1967. 28, 36, 48–49, 52, ill. 15–16. és 41–43. képek; ill. TOMBOR, 1968. 35–36, 98, 162, 186, ill. IV–V. és LII. tábla.
- 17 Ezúttal is szeretném megköszönni Rácz Miklósnak, a Kulturális Örökségvédelmi Szakszolgálat munkatársának önzetlen segítségét, hiszen a karzatra vonatkozó megálapítások nem kis mértékben az ő kutatási eredményeire épülnek. Az ásatásról ld. RÁCS Miklós: *A sólyi református templom régészeti kutatása*. In: *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei* (megjelenés előtt).
- 18 KOPPÁNY Tibor: *A Balaton környékének műemlékei*. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993. 102.
- 19 Adattár 1893/203.
- 20 Vö. TOMBOR, 1968. 35–36.

- 21 Huszka kérdéses részletet mutató fényképét ld. Adattár FLT 4253; közli többek között: Huszka József, 2006. 102. (Kat. 138); ld. még JÁNÓ, 2007. 473. (43. jegyzet).
- 22 BALASSA M. Iván: „Fizesse meg Te néked az Úr a Te Tselekedetet”. (Bibliai idézetek a kelet-magyarországi templomok festett famennyezeitein és berendezésein). In: *Széphalom*, 7. (A Kazinczy Ferenc Társaság Évkönyve 1995) 113.
- 23 BALASSA 1995; ill. BALASSA M. Iván: „Mert a te neved e házban vagy”. Feliratok az Umling-műhely festett asztalosmunkáin. In: *Néprajzi Értesítő*, LXXXIX. (2007) 41–53.
- 24 Teljes terjedelmében publikálta: TOMBOR, 1968. 162.
- 25 Vö. TOMBOR, 1968, 36 és 186. A feliratot idézi még ÉBER, 1905. 494; TOMBOR, 1967. 49; ill. BATÁRI Ferenc: *Művészet és mesterség: Fa – bútór*. Budapest, Múzsák, 1989. Kat. 69.
- 26 HAMMER, Matthäus: *Rosetum Historiarum. Das ist: Historischer Rosengarten [...]* Zwickau, 1654. 16. (A forrásra Rácz Miklós hívta fel a figyelmemet.)
- 27 ÉBER, 1905. 494.
- 28 MEDGYESI Pál: *Praxis pietatis azaz kegyesség gyakorlás [...]* Debrecen, 1636 [1. kiadás] 241.
- 29 GYÖRI L. János: *Kegyességi sikerkönyv a 17. században. A Praxis pietatis magyarországi útja*. In: *Doctrina et Pietas. Tanulmányok a 70 éves Barcza József tiszteletére*. Szerk. DIENES Dénes és SZABADI István. Debrecen – Sárospatak, Debreceni Református Hittudományi Egyetem – Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei – Tiszántúli Református Egyházkerület Levéltára, 2002. 38–50. A *Praxis pietatis* népi vallásosságra gyakorolt hatásáról ld. SZIGETI Jenő: *A protestáns kisegyházak népi vallásossága*. In: *Magyar néprajz VII. (Folklór 3. Népszokás, néphit, népi vallásosság)*. Szerk. DÖMÖTÖR Tekla. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 485–486. Medgyesi munkásságáról, ill. annak egyház-, irodalom- és kultúrtörténeti jelentőségéről legutóbb: *Medgyesi Pál redivivus. Tanulmányok a 17. századi puritanizmusról*. Szerk. FAZAKAS Gergely Tamás és GYÖRI L. János. Debrecen, Debreceni Egyetem Egyetemi és Nemzeti Könyvtár, 2008.
- 30 BALASSA, 1995. 114.; BALASSA, 2007. 52.
- 31 *Az Ezredéves Országos Kiállítás kalauza*. Szerk. GELLÉRI Mór. Budapest, 1896. 158.
- 32 Ld. WEINWURM Antal: *Az Ezer. Orsz. Kiállítás. Történelmi főcsoport*. [Fotóalbum] H. n. [Budapest], é. n. [1896] 12. tábla.
- 33 MIHALIK József: *A magyar történelmi pavilon*. In: *Magyar Iparművészet*, III. (1900) 6. sz. 332. A párizsi kiállítás magyar épületeiről ld. SZÉKELY Miklós: *Az 1900-as párizsi világkiállítás magyar építészeti alkotásai*. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. TÜSKÉS Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009. 285–289.
- 34 Ld. *Fittler Kamill (1853–1910)*. In: *Magyar Iparművészet*, XIII. (1910) 217–219. (az összeállítás részeként közölt nekrológot Alpár Ignác írta); SZEMKEŐ Endre: *Fittler Kamill*. In: *Magyar múzeumi arcképcsarnok*. Szerk. BODÓ Sándor és VIGA Gyula. Budapest, Pulszky Társaság – Tarsoly Kiadó, 2002. 278–279.
- 35 A II. világháborút követő restaurálásról ld. PETRI ISTVÁNNÉ, HLADKY Mária: *Múzeumi Élet*. In: *Magyar Művészet*, XV. (1948) 3. sz. 148.

Cultural Heritage and/or a Museological Problem? Built-in Church Furnishings in the Budapest Museum of Applied Arts

Ever since the Museum of Applied Arts opened in 1897, some outstanding monuments of 18th century late Renaissance art from Hungary and Transylvania have stood built into the former “Hungarian room” of the museum: the ceilings of the Calvinist churches of Maksa (Moacsa, Romania) and Soly, together with the latter’s choir. Despite the fact that these pieces entered the museum as a consequence of the awakening of art historical interest in painted wooden ceilings and that they were among the first monuments of this kind in a museum, we know surprisingly little about them. Although all survey works on this subject refer to them, previous publications hardly include more than a few general statements. A fuller examination of the above-mentioned art objects could reveal evident, yet previously unnoticed or not published findings.

When the church furnishings were installed in the museum they were transformed and taken out of their original context, and adapted to the museum interior – however, this fact was later ignored. In case of the Soly furnishings, a theoretical reconstruction of their original state is possible based on documents (written records and archival photos) dating from the period of musealisation and recent archeological excavations in the Soly church. What is more, the Latin inscriptions of the Soly furnishings have not yet been published before in full length, although the quotations from the Holy Bible and from other religious works could be telling of the makers’ spiritual background. At the same time, the furnishings built into the “Hungarian room” have become inseparable from the museum building as a permanent setting for different exhibitions presented in that room. Nowadays they are not only art objects, but also monuments of the history of the museum: requisites of the museological attitude of the turn of the century.

TÓTH BEÁTA ERZSÉBET

A kecskeméti városháza stílusa és Lechner Ödön nemzeti formanyelvének korszerű megközelítése

A 19. század végén Kecskemét polgármestereinek városépítő tevékenysége, számos kezdeményezése meghatározó a település városképét illetően. A Főtéren a városháza (1. kép) Kecskemét „aranykorának” első monumentális, reprezentatív és művészi színvonalon készült világi épülete. Bár a műemlék építéstörténete a helytörténeti kutatások által többé-kevésbé ismert, stílusának meghatározása meglehetősen ellentmondásosnak számít. Emellett a nemzeti építőművészet stílusjelensége Lechner Ödön oeuvre-jén belül ugyancsak elég kényes, vitatott témának mutatkozik. Ezt a kettős problémakört mindenképpen szükségsszerű megvizsgálni, korszerűen magyarázni. Jelen tanulmány kifejezetten a kecskeméti városháza stílusának tisztázására és Lechner nemzeti formanyelvének meghatározására törekszik, hogy a művészettörténeti kutatásban helyesen értékeljük a műemléket az építész életművén belül.

Először magát a nemzeti építéstílus fogalmát kell tanulmányozni alaposabban szakértők véleménye alapján. Moravánszky Ákos szerint „a Monarchia kulturális központjaiban a 19. század közepéig a német volt az urbánus nyelv, az üzleti élet, a közigazgatás és az általános érintkezés nyelve. A németnek az építészetben a historizmus neo-stílusai feleltek meg, amint ezt Lechner Ödön *Önéletrajzi vázlat*a is igazolja.”¹ „A vidék vernakuláris nyelvében, a nép nyelvében a városi értelmiség újra felfedezte félig elfeledett anyanyelvét.”² A népművészeti motívumok egy formakészletet jelentettek, melyek inspiráló lehetőségei felé fordultak a nemzetek, elkezdtek tanulmányozni, és ez az érdeklődés megmutatko-

zott az építészetben is. Gerle János szerint „a nemzeti önkifejezésre való törekvés a századforduló idején a Magyarországgal szomszédos országok mindegyikében megjelent, mindenütt a historizálásra, a helyi történelmi stílusok valamelyikére, illetve a regionális népi építészet emlékeire épült rá.”³ Tehát a nemzeti identitás kifejezésére már a historizmus keretei között is történtek különböző kísérletek. Gerle meggyőződése az, hogy „Lechner felülemelkedett a regionális és nemzeti kategórián, mert nem historizáló felfoggással hozott létre korszerű magas művészeti stílust. A népművészeti motívumkincshez fordult Lechner, hogy kifejezze a nemzeti hovatartozást, ám az eredmény magán viseli a népművészet nemzeti túlmutató, egyetemes vonásait.”⁴ Az új statikai vívmányok, technika és technológia új lehetőségei, az új építési anyagok „egy új építészeti nyelv kialakításának esélyét kínálták.”⁵ Ezekkel a lehetőségekkel úgy próbált élni, hogy közben a népi motívumokat felhasználta az új építészeti stílus megteremtéséhez.

Lechner újító szemlélete nyilvánvaló, de ez még nem ad okot könnyelmű kategorizálásokra a művészettörténetben. A magyaros formanyelv fogalmával és Lechner életművének értékelésével az a probléma, hogy sokan általánosítanak, és az egész irányzatot illetve az építész teljes munkásságát a szecesszióhoz sorolják. Könnyű megoldás egyszerűen csak besorolni Lechnert a szecessziós építészek kategóriájába, azonban életművének értékelése ennél sokkal összetettebb, és sokkal árnyaltabb művészettörténeti megállapításokat igényel. Rados Jenő véleménye szerint Lechner szecessziós mesterként való megítélése azért is „vitatható, mert épületei forma, szerkezet és tartalom tekintetében egyaránt lényegesen többet adnak a szecesszió általános műveinél.”⁶ A kecskeméti városháza stílusát illetően semmiképp nem lehet szó a szecesszió fogalmának alkalmazásáról, mert számos historizáló jegy van jelen az épület egészén. Későbbi érett munkáinak megítélése is vita tárgyát képezheti a művészettörténészek között, ugyanis a nemzeti formakincs historizmusához illetve szecesszióhoz fűződő viszonyának értékelése nem kellőképp tisztázott.

A kérdés tehát pontos válaszra vár: milyen irányzathoz tartozik Lechner nemzeti formanyelve? Elsősorban tudni kell azt, hogy a historizmus elcsépezt építészeti eszköztárát megvető építészek bármennyire kutatták is az új építészeti irányokat, lehetőségeket, bármennyire elutasították a historizmus kiüresedett formáit, csak fokozatosan történt meg a historizmustól való elszakadás. Mindazok az építészek, akik valami újszerűt alkottak, változást hoztak az építészetbe, először a historizmus formáit kellett megismerniük, elsajátítani, és csak aztán ismerték fel, hogy el akarnak szakadni a historizmus kötelékeitől. De ez a változás fokozatosan történt meg, és Lechner volt ennek a változásnak a mozgatórugója Magyarországon.

Lechner számára az új irányt a nemzeti stílus megteremtésének törekvése jelentette. Azonban csak fokozatosan bontakozott ki életművében a nemzeti stílus formanyelve. A kecskeméti városháza ennek az alakulásnak egyik szakasza. Egy lépcsőfok a historizmustól az általa áhított nemzeti stílusig. Éppen ezért Lechner életművét nem lehet egyetlen stílus-kategóriába sorolni. Munkássága elején született alkotásai a



1. kép: Pártos Gyula – Lechner Ödön: A kecskeméti városháza, a főrizalit, 1890-97. Kecskemét, Kossuth tér 1. Fotó: Farkas Imre

késő historizmusához kapcsolódnak, egyértelműen a historizmus stílusához sorolhatók. Lechner egyre jobban törekedett álmát, a nemzeti építészeti formanyelvét újszerű technikai megoldásokkal megvalósítani. Modernebbé, korszerűbbé vált építészete, és amíg a nemzeti formanyelv megalkotásán fáradozott, addig építészete egyre jobban eltért a már bevett, megszokott historizáló formáktól, és új építészeti irány felé mutatott. Ez egy folyamat volt művészetében.

Zsolnay Vilmossal kötött barátsága és együtt tett angliai megfigyeléseik hozzájárultak a kerámia épületeken való alkalmazásához. A kerámia használata megfelelő módot jelentett a modern építészeti törekvések magyarországi megteremtéséhez,⁷ amely kiválóan tanúskodhatott népművészetből merített ornamentikáival a nemzet identitásáról is.⁸ Lechner építészetének fő jegyeivé a pécsi Zsolnay-gyárban készült színes majolika-, pirogránit díszítőelemek és eoindíszek váltak. Viszont attól, hogy Lechner virágos felületi ornamentikával, népművészeti elemekkel társított nemzeti formanyelvre egyfajta korszerű szemléletet hozott a magyar építészetbe könnyelműség lenne Lechner munkásságát egyenesen a szecesszió törekvéseivel azonosítani. Fontos kihangsúlyozni azt, hogy Lechner nem pusztán valamiféle új ornamentikák után kutatott, ő kifejezetten olyan stílust akart, melynek népművészeti motívumkészlete a nemzet ősi voltát, kultúrájának fennmaradását, szellemi közösségének szilárdságát bizonyítja. Nem pusztán a régi elnyűtt építészeti formáktól akarta megszabadítani a nagyvárosokat, nem csupán színesebbé,⁹ modernebbé¹⁰ akarta a városok arcát tenni. Az új szerkezetek, a népművészeti ornamentika alkalmazásának komoly szellemi háttérre volt Lechner építészetről vallott elképzeléseiben. Nem a bécsi szecesszió „tabula rasa” eszközével akarta megszabadítani a művészetet a szüntelen ismételtetett, kiüresedett eklektikus építészeti elemektől,¹¹ az ő építészete a historizmusban gyökerezik, de felismerte a haladás fontosságát, és a népművészeti motívumokat alkalmazva minden erejével, tudásával, tapasztalatával kimondottan a nemzeti építőművészet kialakítására törekedett, erre a stílusra tette fel az életét.¹² Egyértelműen kinyilvánította: „Pedig, ha valaha úgy éppen mostanság kedvező az alkalom, hogy a magyar formanyelv megkeresésére komolyan törekedjünk: a technika szédületes fejlődése, bámulatos vívmányai, a cement és a vaskonstrukciók előtérbe való nyomulása természetszerűen forrongást idéztek elő az építészeten. Az új szerkezetek lehetősége új formákat fejleszt, így ebben az új evolúcióban idő és alkalom kínálkozik, hogy nemzeti egyéniségünket belevigyük az új formanyelv megalkotásába, s elsősorban az építészetbe [...]”¹³

„Lechner együtt indult a magyar historikus építészeti utolsó nagy nemzedékével. Pártos Gyulával 1871–1896-ig társas viszonyban tervezett épületeik alapvetően historikus szemléletűek”¹⁴ Amikor Franciaországból hazaérkezett, Clément Parent irodájában 1875–78 között töltött évek tapasztalatainak alkalmazásával, teljesen új hangot hozott az unalomig ismételt itáliai reneszánsz formák által meghatározott itthoni építészetbe.¹⁵ „Fogékony volt minden új benyomásra Angliában is, és ez építészeti megmutatkozott, és ez vált meghatározóvá.”¹⁶ Lechner „vándorpoétaként, örökifjú lélekkel csapongva kalandozta be a művészet egész világbirodalmát, hogy itt is, ott is szakítva egy illatos virágot, kösse bokrába [...]”¹⁷

A kecskeméti városháza stílusát különböző hatások formálták. Lechner és Pártos a következőképp összegezte a kecskeméti városháza stílusával kapcsolatos szándékaikat: „A választott stílust illetően az épület építőművészi kiképzésekor tervezők a mennyire csak lehetett kerültek a kon-

vencionális műidomokat, de különösen őrizkedtek az olasz renaissance vagy az úgynevezett Mária Terézia-stílus sablonszerű alkalmazásától, [...] tudatosan azért is tették, mert egy nagy magyar város első modern középületének művészi alakításakor nem akarták azokat a műidomokat alkalmazni, melyek legpraegnansabban mutatják Bécsből való függésünket, hanem inkább a régibb és dicsőbb mult csapásán haladtak, melyből [...] hazánk felső vidékein igen érdekes műemlékek maradtak. Ebbeli tanulmányukat igyekeztek a szerzők az angol világi építkezés egykorú stílusával összeegyeztetve a szóban forgó modern célra, [...], értékesíteni. [...]”¹⁸ „A díjnyertes építész [et] [...] az a törekvés irányította, hogy egy ízig-veéig magyar város legfontosabb középülete- főleg államiságunk ezredéves évfordulójának közeledtével.”¹⁹

Ifj. Gyergyádesz László álláspontja szerint olyan „összetett stílusról van szó a városháza esetében, melyben felbukkan a francia reneszánsz, az angol kortárs építészeti és a felvidéki pártázatos reneszánsz, éppen ezért nehéz lenne csupán a szecessziós jelzővel illetni. Építészeti későbbi fejleményei alapján annál inkább lehetne nemzetinek és modernnek (korszerűnek) nevezni már ekkor is Lechner törekvéseit.”²⁰ Szécsi Zsolt ugyancsak a szecesszió helyett inkább másként határozza meg az épület stílusát: „A városháza épülete Lechner életművében a historizáló eklektika és a nemzeti forma határán áll. Az épület külsején sokféle stílusjegy keveredik, a román félkörívtől a gótikus csúcsíven át a német reneszánszra emlékeztető oromfalig.”²¹ A magyar építészeti múlthoz fordultak részben, amikor a felső-magyarországi pártázatos reneszánsz legszebb alkotásainak pártázatát alkalmazták, ezért gyűjtögették a magyar népművészet formaelemeit, motívumait, melyekkel díszítették új alkotásuk felületét.²²

Bakonyi Tibor és Kubinszky Mihály hasonlóan határozta meg a kecskeméti városháza stílusát, mely Lechner életművében „a historizáló eklektika és a nemzeti forma mezsgyéjén áll.”²³ Az épület stílusa a historizmuson alapszik. Azonban azt sem lehet állítani, hogy csak a francia gótizáló reneszánsz stílusát követi vagy csak az angol építészeti hatása érezhető. Történeti építészeti formákat alkalmazott Lechner, azonban eklektikus módon vegyítette őket, összeválogatta, és egy épületté alakította a francia érett gótikus, kora reneszánsz formákat, a németalföldi homlokzatok formáját, az angol építészeti elemeket.²⁴ Az épület ornamentikája a magyar díszítőhagyományokon alapszik. Népművészeti motívumokkal gazdagította az épületet, és a felületi díszítést hangsúlyos szerephez juttatta. Az épület viszont mégis egységes képet mutat, mert a különböző formák harmóniában, egységben illeszkednek az épület egészébe. „Kifejezetten eklektikusnak mutatkozó módszer olyan egyéni összhangot eredményezett, amely a városházát a kortárs elcsépelt elemeket felvonultató historikus épületektől határozottan eltávolította”²⁵ Lechner nem csupán másolta a történeti elemeket. Alkalmazta őket, de „teremteti”²⁶ próbált belőlük valami újat. Kreativitása által egyéni, impozáns hatással rendelkezik a városháza.

A kecskeméti városháza a nemzeti formanyelv kialakításához vezető úton egy különösen fontos lépésnek számít. Bakonyi Tibor és Kubinszky Mihály megfogalmazásában „ha a kecskeméti városházát Lechner életművébe illesztve elemezzük, akkor szembetűnő fejlődést mutat.”²⁷ Azonban a fent megfogalmazott „fejlődés” szemlélete helyett inkább változásról beszélhetünk. A városháza Lechner művészeti tevékenységének egy szakasza, az építész szakmai szemléletének változásáról tanúskodik. A kecskeméti városháza ennek a szakmai alakulásnak egy állomása. Nem lehet kiszakítani az

építész műveinek sorából, azokkal együtt érdemes vizsgálni, mert számos megállapításra tehetünk szert. Az összehasonlítások, a részletformák, tömegformálások alapján kijelenthetjük, hogy Lechner épületei ezer szállal kötődnek egymáshoz.

Lechner más épületeivel összehasonlítva sok olyan egyező részletre bukkanhatunk a városháza és annak építését megelőző illetve követő épületek között, amelyek tanúskodnak Lechner nemzeti építészet felé mutató stílusváltozásának kontinuitásáról. A mázas tetőcserép, a kerámiabetétek, a címerek alkalmazása, a történeti reprezentáció meghatározó szerepe, a polikrómia, a tetőablakok, az ikerablakok, a zárterkélyek használata, a középrizalit kiemelkedően hangsúlyos kialakítása, a növényi ornamentika, a népművészeti motívumok használata tipikus a mester műveit vizsgálva. A kecskeméti városháza és Lechner egyéb épületeinek²⁸ összehasonlító vizsgálatával megállapíthatjuk, hogy az építészeti alkotások szervesen illeszkednek az életműbe, egyik a másiknak építészeti előzménye, egyik a másik kivitelezésének továbbalakításából „születik”, jön létre. A korábbi épület előkészíti az utána következőt formailag, melyet a tanulmány ezen alfejezete kíván bizonyítani a továbbiakban.

A külföldi építészeti jelenségek hatását, jelenlétét kell megvizsgálni a kecskeméti városháza kialakításával kapcsolatban, hogy további stíluskritikai következtetéseket lehessen levonni. Lechner Ödön művészetében a már korábban is említett „finom kerámiaburkolatú”²⁹ Thonet-ház egyértelműen a francia késő gótikához, a MÁV Nyugdíjintézet bérháza a francia kora reneszánszhoz kapcsolható ugyancsak. A tornyok szerepe, a zárterkélyek, az épület változatos tömegelosztása és a tetőfelületek mozgalmas kialakítása a francia kastélyépítészet hatására mutatnak a kecskeméti városházával kapcsolatban is. „A francia hatás tehát nyomon követhető, de a francia kora reneszánsz kastélyépítészet jegyeit Lechner zseniális, kreatív egyéniségén átszűrve érvényesíti egyre inkább.”³⁰ A kecskeméti városháza részleteinek megtervezésekor viszont Lechner szemlátomást merít a gótika, illetve „a francia kora reneszánsz formakincséből.”³¹ Lechner teljesen elsajátíthatta ezeket a történeti stílusokat, hiszen Parent mellett olyan kastélyok építésében működhetett közre, mint a neoreneszánsz Bón-Hotel³² (1870–80-as évek), melyet Parent irodája kivitelezett.

Azonban nem csupán a francia építészet hatása³³ fedezhető fel az épületen. Sümegi György tanulmányában helyt ad a korabeli angol építészet szerepének a városháza kialakítását illetően. Az angol hatásnak tulajdonítja a jelentős mennyiségben alkalmazott nyerstéglafalazást.³⁴ Ifj. Gyergyádesz László szerint a németalföldi építészet formajegyei is felfedezhetők a városházán.³⁵ Antwerpen, Brüsszel reneszánsz kereskedőházainak, céhházainak látványos oromzatai, melyek többsége a 16. század második felében épült, párhuzamba állíthatók a kecskeméti városi székház főrizalitjának oromzatával. Oromzataik íves kontúrja, színes, karakteres homlokzataik ihletet jelenthettek Lechnernek. Összességében megállapítható, hogy az épület külső-belső kialakítása valóban különféle stíluselemek keveredése által született meg. A városháza sajátos arculata gótikus jegyeket, francia kora reneszánsz vonásokat, németalföldi formajegyeket ötvöz, illetve a kortársi angol építészet hatását is tükrözi, de mindezt Lechner alkotó ereje fűzi egységbe.

Lechnert kutató természete hajtotta, és mint egy inaslegény vagy mesebeli vándor beutazta Európát, hogy mesterségbeli tudását tökéletesítse.³⁶ Járt Berlinben, Itáliában, Franciaországban, illetve Angliában is gyűjtött tapasztalatokat. Tanul-

mányútjai során olyan hatások érték, melyek éretté tették ifjúkori elképzeléseit. A legfontosabb dolog, amit Lechner külföldön megtanulhatott az építőművészet terén az a modern szemlélet, a fejlődésbe vetett hit, melyet Magyarországon szeretett volna elültetni az építészetben. Bakonyi Tibor és Kubinszky Mihály szerint a francia főváros építkezései nagymértékben befolyásolták az építészet. Megtapasztalta a modernségekre való nyitottságot, az építészeti lehetőségeket, a törekvést a fejlesztésekre. Bátor, úttörő³⁷ hozzáállást, újító látásmódot sajátított el, és összegyűjtött tudását a nemzeti építéstílus megteremtésére tette fel. Vámos Ferenc állapítja meg először: „Lechner igazi nagysága nem abban rejlik, hogy először fogalmazta és a gyakorlatban először valósította meg a modern magyar művészet célját: a magyar paraszti művészet és Európa keresztezését.”³⁸ Az európai színvonalat hozta Magyarországra az építészetben, népi motívumkincset felhasználva hazájában kamatoztatta, amit külföldön tanult. „Lechner építésze a magyar művészi elemek szóhoz juttatása, a magyar művészet nyelvén való hozzászólás a világművészet dolgához.”³⁹

Összegzésképpen megállapíthatjuk, hogy Lechner művészetét nem lehet csupán egyetlen stílus kategóriába sorolni, hiszen életműve változásokkal teli szakmai kiteljesedés eredménye. Munkássága egyedülálló zsenialitásról⁴⁰ tanúskodik, mely előkészítette a fiatalabb generációk újító, szecessziós törekvéseit Magyarországon. Lechner a következő nemzedékeknek a munkáját úttörő módon segítette, rámutatott az építészet megújulásában rejlő lehetőségekre. Életműve a nemzeti formanyelv megteremtésének szándékával átvezette a magyar építészetet a régi formáktól a megújult építészeti elképzelések felé. A nemzeti formanyelv századfordulós stílusjelenség, a századforduló útkereséseinek egyike, egy külön irányzatnak tekinthető.⁴¹ A közös pont a nemzeti formanyelv



2. kép: Pártos Gyula – Lechner Ödön: A kecskeméti városháza, a főhomlokzat részlete, 1890–97. Kecskemét, Kossuth tér 1. Fotó: Farkas Imre

és a szecessziós törekvések között a századforduló építészetében „a művészi újjászületés”⁴² vágya. Ez a tanulmány Lechner stílusát, ami igazán éretten a Postatakarékpénztáron mutatkozott meg, inkább egy modern szemlélettel ötvöztött, korszerű iránynak tartja, mely a historizmusból született, és szemléletváltozást idézett elő a későbbi generációk művészetében.⁴³

A kecskeméti városháza egy olyan historizáló épület, mely Lechner nemzeti formanyelvének kibontakoztatását készítette elő, a mester stílusváltozásának egyik fázisa. A művészet-történetben méltó helyet érdemel az épület kulturális jelentőségével, kvalitásos kivitelezésével, hiszen messze túlmutat a városban betöltött szerepén. Komoly állagromlása (2. kép) sürgős beavatkozásokat igényelne. Bár 2001-ben a középrizalitot restaurálták, a műemlék egészének helyreállítására, az épület tatarozására lenne szükség, és a díszterem falfestményeinek védelmében a tetőszerkezet súlyos állapotára mindenképpen fel kell hívni a figyelmet. A városháza felújításával Kecskemét egyik fő jellegzetességét, és Lechner életművének magas művészi színvonalat képviselő alkotását őriznénk meg.

Jegyzetek

- MORAVÁNSZKY Ákos: *Versengő látomások – Esztétikai újítás és társadalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében 1867–1918*. Budapest, Vince, 1998, 184.
- MORAVÁNSZKY, 1998. 184.
- Lechner Ödön. Szerk. GERLE János. Budapest, Holnap, 2003, 9.
- GERLE, 2003. 9.
- GERLE, 2003. 9.
- RADOS Jenő: *Magyar építészet történet*. Budapest, Múszaki, 1975, 315.
- GERLE János: *Századforduló – A mi Budapestünk*. Budapest, 2001, 9.
- MORAVÁNSZKY Ákos: *A modern építészeti formanyelv megszületése és a Zsolnay épületkerámia*. In: *Budapest színes városa – Zsolnay épületkerámiák. 2006. január 8–február 19*. [Budapest], Ernst Múzeum, 2006, 12.
- KESERÜ Katalin: *Előszó*. In: *Budapest színes városa – Zsolnay épületkerámiák. 2006. január 8–február 19*. [Budapest], Ernst Múzeum, 2006, 9.
- MORAVÁNSZKY, 1998. 196.
- MORAVÁNSZKY, 2006. 14.: „A magyar törekvésekhez képest a legfőbb különbség az volt, hogy az osztrák építészeket nem vezérelte egy nemzeti formanyelv megteremtésének ambíciója – ellenkezőleg, a kerámiát is azért alkalmazták a nemes kőlapok mellett, mert az az ipar és technológia korához méltó, anyagtakarékos, precíz, pontosan szerelhető, higiénikus homlokzatburkolat követelményének megfelelt. Otto Wagner Majolikaházán (Bécs, 1898–99) a kerámiaacsempék a használatát nem motiválta semmiféle nemzeti indíttatás.”
- LECHNER Ödön: *Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz*. In: *Lechner Ödön*. Szerk. GERLE János. Budapest, Holnap, 2003. 35.: „Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Mert kell lennie. Ez a meggyőződés vezet életpályámon [...]”
- LECHNER, 2003. 35.
- BEKE László–GÁBOR Eszter: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest, Corvina, 2002, 205.
- BEKE–GÁBOR, 2002. 205.
- BEKE–GÁBOR, 2002. 206.
- VÁGÓ József: *Wagner és Lechner*. In: *Lechner Ödön*. Szerk. GERLE János. Budapest, Holnap, 2003, 45.
- PÁRTOS Gyula–LECHNER Ödön: *Kecskemét városának új székháza*. In: *Magyar Mérnök- és Építészegylet Közlönye*. (1892). 167.
- JUHÁSZ István: *A városháza története*. In: *Köztér*, 2. évf. (1999) 11. sz. 4.
- ifj. GYERGYÁDESZ László–IVÁNYOSI-SZABÓ András: *Kecskemét – Képes városkalauz*. Kecskemét, Magyar Múzsza, 2008, 100.
- SZÉCSI Zsolt: *A kecskeméti városháza műemléki épületének felújítása*. In: *Műemlékvédelem*, 46. évf. (2002) 2. sz. 74.
- JUHÁSZ, 1999. 4.
- BAKONYI Tibor–KUBINSZKY Mihály: *Lechner Ödön*. Corvina, Budapest, 1981. 24.
- MORAVÁNSZKY, 1998. 73.
- BEKE–GÁBOR, 2002. 206.
- LECHNER Ödön: *Önéletrajzi vázlat*. In: BAKONYI Tibor–KUBINSZKY Mihály: *Lechner Ödön*. Budapest, Corvina, 1981. 184.
- BAKONYI–KUBINSZKY, 1981. 26.
- Kecskemét város neoreneszánsz bérháza, Bp., V. ker. Veres Pálné utca 9., 1871–74; a korai francia reneszánsz által ihletett historizáló Thonet-ház, Bp., V. Váci utca 11/a; 1888–89; MÁV Nyugdíjintézet bérháza, Bp., VI. ker. Andrássy út 25, 1882–1884; a neobarokk szegedi városháza, Szeged, Széchenyi tér 10, 1882–1883; az Iparművészeti Múzeum, Bp., IX. ker. Üllői út 33–37., 1891–1896; a Földtani Intézet, Bp., XIV. ker. Stefánia út 14, 1896–99; Postatakarékpénztár, Bp., V. ker. Hold utca 4., 1899–1901.
- HADIK András: *A francia kapcsolat – Adalékok a magyar-francia építészeti kapcsolatok történetéhez 1867–1914*. In: *Műemlékvédelem*, 52. évf. (2008) 5. sz. 289.
- HADIK, 2008. 289.
- HADIK, 2008. 289.
- GERLE, 2003. 7.
- SÜMEGI György: *A kecskeméti városháza*. Kecskemét, Kecskemét város tanácsa, 1987, 4.
- SÜMEGI, 1987. 5.
- ifj. GYERGYÁDESZ–IVÁNYOSI-SZABÓ, 2008. 101.
- HADIK, 2008. 286.
- GERŐ Ödön: *Lechner Ödön*. In: *Lechner Ödön*. Szerk. GERLE János. Budapest, Holnap, 2003, 69.
- GERLE, 2003. 10.
- GERLE, 2003. 192.
- RADOS, 1975. 316.
- LECHNER Ödön: *A magyar építőstílusról – Előadás a szegedi Dugovics Társaság közgyűlésén [1902. június 1]*. In: *Lechner Ödön*. Szerk. GERLE János. Budapest, Holnap, 2003, 30.
- LECHNER, 2003, 38.
- BEKE–GÁBOR, 2002. 210–224.

A new approach to the Town Hall of Kecskemét and Lechner's national architectural style

The purpose of the present article is to determine the style of the town hall in Kecskemét planned by Ödön Lechner, and to clarify various related misunderstandings. The building was previously categorised as an example of Secessionist architecture in Hungary, but this misconception is based on the false approach to Lechner's art. What is more, the concept of 'Secession' itself is related to Vienna, so the well-known categorisation is basically inappropriate.

Not only this national monument but Lechner's entire architectural work cannot simply be considered as part of the

Secessionist movement. Whenever evaluating Lechner's artistic programme it is obvious that the different edifices can be regarded as the milestones, the indicators of his changing, complex style. If we analyse the details of Lechner's edifices, they are connected to each other organically. His buildings were the results of the progress of his changing views. He gradually broke away from the influence of Late Historicism, and the flourishing cities of Western Europe and buildings seen in countries such as France (c.f. years working as the assistant of Clément Parent) together with his experience gained in England all had an impact on Lechner's approach to architecture.

Lechner became enthusiastic about the potentials of the new architectonical constructions and modern techni-

cal achievements. He wanted to contribute to the creation of modern cities in Hungary where buildings were planned according to new, modern ideas ignoring the usual stylistic forms of Late Historicism. His devotion to create a unique Hungarian national style in architecture lead him to experiment with various artistic trends. As a result, for example, he designed buildings with ceramic ornaments and applied the motifs of folk art on his edifices.

The gradual stylistic change in Lechner's oeuvre justifies the claim that the Town Hall of Kecskemét is not an example of Secession. The details of this building stand closer to Late Historicism because different historical forms were constructed together, but the town hall can also be regarded as a 'step' towards his national architectural style.

TORMA ÁGNES

Schmahl Henrik három épülete a mór művészet 19. századi recepciójának tükrében

A Hamburgban 1846-ban született Schmahl Henrik az 1870-es évektől Magyarországon kamatoztatta egyetemi diplomával nem igazolható bámulatos rajzkészségét, kőművesmesterként elsajátított tudását. A Fővármház építkezését még kőművespallérként, az Operaházét már Ybl Miklós jobbkezeként, építésvezetőként kísérő Schmahl a nyolcvanas években önállóulva mesterének e neoreneszánsz stílusát folytatva tervezte épületeit a mai Andrassy úton és a Teréz körúton, mint például a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár egy fiókkönyvtárának jelenleg helyet adó Haggenmacher-palotát az Andrassy út 52-ben, egy későbbi az Úttörő Áruházként átépített formájában ugyancsak ismertebb lakóházát az egykori Holzer-féle üzlet-ház a Kossuth Lajos utcában. Ezen üzletházban, valamint az előadásban ismertetendő összes épületében először alkalmazott modern vasszerkezetes megoldásban látták¹ a kortársak, mint Magyar Vilmos és Révész Sámuel Schmahl egyik elvéülhetetlen érdemét, másrészt pedig az előrelátó, koncepciózus ház- és egyben várostervezésben, melynek a legjelentősebb példája a külföldi, elsősorban német gyárakra is nagyban támaszkodó² Belvárosi Takarékpénztár vállalkozása, az építész utolsó, 1909-ben tervezett műve, mely napjainkban Párisi-udvarként ismeretes. A Zsolnay kerámiába, salzburgi márványba öltöztetett luxferprizma-kupolás épület annak a gótizáló korszaknak a betetőzése volt, mely az 1891-es Stern-háztól kezdve a veszprémi püspöki épület 1899-es átalakításán át jelen volt Schmahl művészetében. Tanulmányomban bemutatom a Schmahl művészetét kortársaitól markánsan megkülönböztető iszlámos hatás jegyében tervezett három épületet, a jelenlegi Uránia Filmszínházat, valamint a kevésbé ismert, mára elpusztult Erzsébet téri Deutsch-házat és a Rákóczi út 72. számú Stern-házat, kitekintéssel a mór művészet Angliában megnyilvánuló hatására.

Az andalúziai mór építészet romantikában érvényesülő hatása az Alhambra mórok által építtetett részeinek a napóleoni háborúk alatti felfedezésének tulajdonítható.³ Az andalúziai mór emlékek iránti érdeklődéshez jelentős mértékben hozzájárult a múltból mesevilágot szövő Washington Irving *Az Alhambra Meséi* című könyve.⁴

Az iszlám művészetnek egyik lényegi eleme a színek hatásos kombinációja keltette dekorativitás, mely azonnal magára vonta az Alhambrába látogató európaiak a figyelmét, és amelyet az egyedi szereppel bíró mihrábfülkével vagy az afölé emelt sztalaktitos boltozattal ellentétben akadály nélkül át lehetett ültetni a nyugati művészetbe. A csatlakozóan az iszlám építészetre jellemző muqarnasos szerkezet, mely az iszlám kupolák átmeneti zónáját vagy félkupolák egészét borította –, technikás faragásával ellentétben az Alhambra stukkófelületeit díszítő mór ornamensek és geometrikus kompozíciók – a stukkó hordozófelület nélkül, pusztán épületdíszítő festésként alkalmazva – könnyebben átvihetők voltak a nyugati művészetbe. Elsősorban ezen oknál fogva eredt az ornamentika nyomába Owen Jones, amikor a mór épületdekorációt meghatározó színek, a vörös, a kék és az arany hármasságának helyes arányú komponálásával kapcsolatban foglalta szabályokba színelméleti rendszerét⁵ az Alhambra tüzetes tanulmányozásáról tanúskodó, *Az Alhambra alaprajzai, homlokzatai, metszetei és részletrajzai*⁶ 1836–1845 között írt munkáját követően.

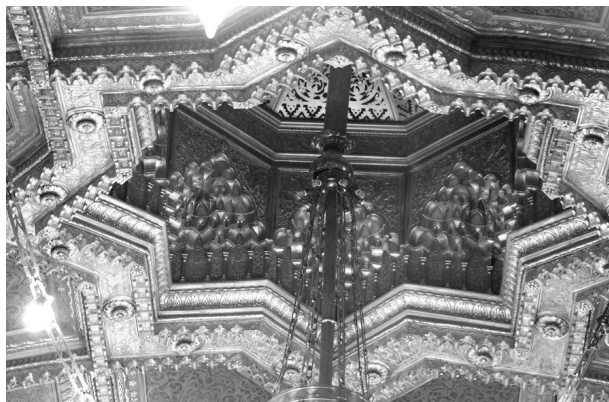
Az Alhambra motívumkincsének és színek kompozíciójának a Jonesra gyakorolt mindenek feletti hatásáról árulkodik, hogy az iszlám díszítőművészet megismeréséből táplálkozó, *Ornamentika*⁷ könyvében a külön tárgyalta arab és mór díszítőművészetnél az előbbi példaként említett kairói Ibn Tulun mecsetnél is a mór művészet „tökélyével”, az Alhambrával veti össze a dekorációt az előbbi fogyatékosságainak kiemelésére.⁸ Az Alhambra vörös, kék, arany színhármasát tökéletesnek ítélt Jones e három szín arányát és épületdekorációban való eloszlását vizsgálva fejlesztette ki színelméletét, melyet a gyakorlatba is átültetett, amikor nemcsak az eredeti Alhambra legemblematikusabb tereinek másából hozott létre mór építészeti együttest a Sydenhamben felépített a Kristálypalotában 1854-ben, hanem a Punch lap által karikírozott⁹ kristályos csillogású épület színhatásának fokozásához is hozzájárult a móros színek megjelenítésével.

Bár a mór művészet a zsinagógaépítészetben való jelentkezésen kívül korántsem tett szert olyan ismertségre hazánkban, mint a Kelettel általában gyarmatai révén szorosabb kapcsolatot ápoló Nagy-Britanniában az építés szakma figyelmét, köztük Schmahlét is a mór épületek felé terelhette Nagy Virgil 1891. november 23-án a spanyol emlékekről tartott előadása a Magyar Mérnök- és Építész-Egyletben, mely ugyan az észak-hispaniai emlékekre koncentrált, az Egylet Közlönyében megjelent tudományos igényű beszámoló¹⁰ azonban számba vette az andalúziai mór épületeket is.

Ha hinni lehet a kortárs Magyar Vilmostól, majd Fábíán Gáspártól¹¹ származó beszámolóknak, miszerint Schmahl Henriket andalúziai utazásának igézetében tervezte móros stílusú épületeit, mint a jelenlegi Uránia Filmszínházat, a Deutsch-, illetve az 1898-as Stern üzlet- és lakóházat, akkor Schmahl már minden bizonnyal más állapotban találta a granadai Alhambrát, mint csaknem félszáz évvel korábban Owen Jones és Jules de Goury. Ha Owen Jones számára a Napóleon hadai felforgatta Alhambra káprázatos színvilága ültette el a színelmélettel való foglalkozás vágyát, akkor az azt követően 1862–70 között renovált,¹² bizonyára életerősebb színekben játszó Alhambra még nagyobb hatást gyakorolhatott Schmahlra, melynek fényében az Uránia színekben tobzódó és arabeszkekkel dús formavilága érthetőbbé válik.

A mór díszítés Urániabeli ismérvei

A Schmahl művészetében az 1888-as Kossuth utcai háza homlokzatának alsóbb szintjein még csak kísérleti jelleggel jelentkező mór díszítőelemek¹³ igazán csak a hat évvel későbbi Uránia épületén, annak is a belső terében váltak meghatározóvá, mely építéstörténetének bemutatása nem célja az előadásnak. Az 1895-ben Schmahl tervrajzain megszülető, majd 1896-ban a Kerepesi úton megvalósuló épület későbbi történetével kapcsolatban elegendő annyit megjegyeznünk, hogy a díszterembeli középső karzat és a boltozat helyzetének változtatásától eltekintve a díszterem elkerülte a nagymértékű beavatkozást az 1899-es kisebb, és a Jánszky Béla és Szivessy Tibor elgondolása szerint végrehajtott nagyobb jelentőségű 1929–30-as átalakítás során,¹⁴ amikor az első traktusbeli terek arculata jelentősen megváltozott. Ennek egyik eredménye a földszinti előtér opeionnal való illuzionisztikus tágasabbá tétele a jelen-



1. kép: A muqarnasos díszítésű lanterna az Uránia Dísztermében, Schmahl Henrik, 1896. Fotó: Torma Ágnes

legi kávézó felé. Az arabos motívumok az első emeleten jutnak igazán érvényre, mivel a földszinti foyerekben a legtöbb helyen a fehér gipsztukkó alapfelülete nem elrejtendő, hanem a díszítő ornamensek alapjául szolgál, és nagyobb arányt tesz ki a pirosra és halványkékre színezett részekhez képest. A földszinten az emeleti térhez képest viszonylag nagy a fehérre hagyott stukkófelületek aránya, ezáltal a díszítés nélkülözi a lényegi komponensüket adó színeket, különösen a kéket, amire csak az emeleti nézőtér színvilágával történő összevetésből derül fény. E földszinti terek díszítése azonban mintha visszhangozná Owen Jones azon útmutatását, miszerint „a színeket függőleges síkban fehérrel válasszuk el egymástól (...) A kéket a mélyedésekbe tegyük, sárgát a kiemelkedő részekre, a köztes helyekre és oldalra vöröset.”¹⁵

A foyerek díszítésével szemben a díszteremben a fehér színű stukkófelület egyáltalán nem jut érvényre, helyette harmadikként az arany uralkodik el, illetve a vörös és kék színek harsányabban szólnak meg. Az Alhambrához minden bizonnyal közelebb ez a színvilág.

A leggyakrabban előforduló, a falfelületeket szőnyegszerűen beborító ornamens két egymással tükröképet alkotó bimbóforma, mely együtt egy hullámíves keretezésű rombuszt alkot. A karzat „sarokpáholyait” keretező ív csúcsíves timpanonos mezőjét borítja e rombuszzerű ornamensek hálózata (1. kép). Ez a hullámíves oldalú rombusz alapegységekből álló mintázat, a sibka,¹⁶ egy, az Almohad korra jellemző díszítőforma, mely elsősorban Sevillában és környékén a Reconquistát követő, elsősorban keresztény indíttatású, de a moreszk (Almohad) stílusjegyekre még nagyban támaszkodó épületdíszítő stílus egyik legjellemzőbb motívuma volt. A sibkák alkotta dekoratív „rácsolattal” leggyakrabban az épületek külső felületén, így például a sevillai Giralda harangtoronyon találkozunk, de az Urániához hasonlóbb festett, dekoratív változata borítja a sevillai Alcazar palota egy belső udvarának falát is.

Az Uránia díszterme kupolaboltozatának közepén emelkedik egy kis laternás kupola, melyben az iszlám építészet egyik legkarakterisztikusabb ismervét, a már említett muqarnasz díszítést fedezhetjük fel. Az algériai tlemceni Qarawayyin mecsetben bukkan fel az iszlám által meghódított Nyugaton elsőként a muqarnas a 12. század második negyedében.¹⁷ A stukkóművészet azonban csak a Naszridák uralma alatt a granadai Alhambrában teljesedett ki a 14. században. A kupolának az elsősorban átmeneti zónájában alkalmazott muqarnas szerkezet a mór művészetben talán a granadai Alhambra Abencerrajes termében jutott tökélyre.¹⁸ E négyszög alaprajzú termet egy a tetőszerkezet fölé emelkedő

nyolcszögű csillag alakú, 16 masharabiyya árnyékolóval áttört kupoladoszerű építmény zár le ugyancsak 16 oldalú sátorteret. E kupolaszerkezet belsejét a négy- és nyolcszögű tér közötti átmeneti zónát gazdag részletmintájú muqarnas tagolja, ahogy ugyancsak koncentrikusan rendeződő csipkeszerű muqarnas borítja a felfelé egyre szűkülő nyolcszög alaprajzú kupolateret is. Az Alhambrába látogatókat, nem is beszélve a szakértő szemmel vizsgálódó építészekről, bizonyára rabul ejtette az Abencerrajes termének a nyugati építészetben ismeretlen muqarnasos szerkezetű kupolamegoldása, ezért e páratlan szerkezet bizonyára mély nyomot hagyott a tervezők emlékezetében. Az Uránia díszterme mennyezeti megoldása tükrében nem lehetett kivétel e megállapítás alól Schmahl Henrik sem, aki sokkal kisebb formában csupán egy kis átmerőjű laternába „sűrítve” tervezett egy, a granadaival távoli összefüggésbe hozható muqarnasos díszítésű szerkezetet (1. kép). A kis laterna feltehetőleg a muqarnasos dísz kedvéért került a díszterem fölé.

A kis kupola olyan hálós kupolaboltozatot közepén helyezkedik el, melynek felületét gazdagon behálózó bordák osztanak számtalan változó, ám szabályosan ismétlődő sokszögformájú mezőkre. E mélyen tagolt profilú, elsősorban díszítő szerepet játszó bordák szintén az iszlám építészet e jellegzetes fogazott, csipkézett profilú íveit bemutató kerületek oly nagy számban a boltozatra.¹⁹

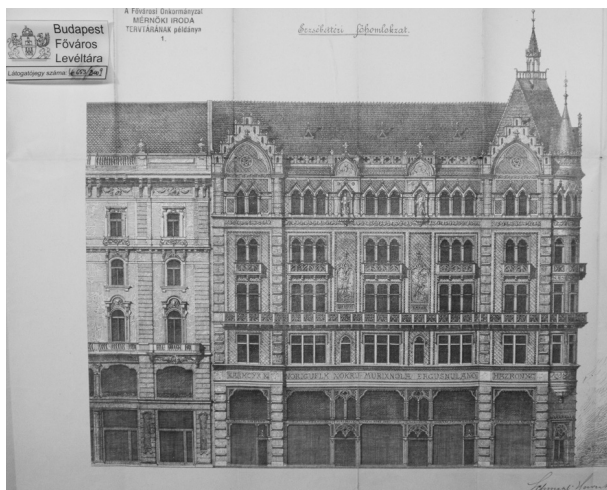
A további iszlámos motívumokról szólva, a lépcsőház első emeleti érkezőjének keresztboltozatát hatalmas – az Urániában egyedülállóként – inkább a perzsa, mintsem a moreszk ornamentika tárházából vett, szélesen hajló keskeny levéldíszek díszítik, a boltozat gerincére szimmetrikus elrendezésben. Bár a sík ábrázolásukkal csak a zöld, piros és rózsaszín színek elérte dekorativitásukkal hangsúlyozott virágbimbók eredendően a perzsa művészetből származnak, feltűnnek a moreszk díszítésben is, mivel a cordobai nagymecset egyik sokcikelyes kupoláját – mely a mihrábfülke előterében lévő boltszakaszt fedi – is hasonló stílusú ornamentális mozaik díszíti, éppúgy, ahogy a mihrábfülke fő falát díszítő, háromkaréjos vakárkádok keretezte fülkéi mezőit is.²⁰

A homlokzaton alkalmazott iszlámos elemek

Schmahl három épületén

Ellentétben a belső terek dús ornamentális motívumaival, mór színvilágával, az Uránia homlokzatán csupán a részletformákban jelentkeznek az iszlám stílusjegyek, a zárópárkány alatt futó sztalaktitos díszítés mind a tagozat típusát, mind annak előfordulási helyét tekintve visszavezethető az Alhambra olyan díszítősávjához, melyet például a Mexuar-udvar belső falainak párkánya alatt láthatunk.

Az iszlámos formakincs és az Uránia első tervével való szorosabb rokonság miatt érdemes megvizsgálni a röviddel az Urániát követő, 1896-os Deutsch Sámuel és felesége, Hermina számára Schmahl által tervezett Erzsébet térre néző üzlet- és lakóházat (József Attila utca 22.), melyet 1947-ben a világháborús rongálódás miatt lebontottak. Az épület összképét karakterisztikussá tevő lépcsős oromzatok nem újdonságként tűnnek Schmahl oeuvrejében, hiszen a mester az Uránia megvalósulatlan tervén is eljátszott már az oromzatos megoldás gondolatával.²¹ Feltehetőleg épp a már 1895-ben felbukkanó megoldás elvetését bánva próbálkozott ismét Schmahl a lépcsős oromzatos tagolással, mely forma ez esetben látszólag nem ütközött ellenállásba, így megvalósulásra került (2. kép). A Rimanóczy Kálmánnak szánt épületen a szimmetriára törekvés jegyében a középső tengelyt magasabb oromzat koronázta volna.



2. kép: A Deutsch-ház homlokzati terve, Schmahl Henrik, 1896. BFL XV.17.d.329/24544

A földszinti és félemeleti nagy ablakfelületekkel rendelkező, Schmahl Kossuth Lajos utcai házában és Uránián „begyakorolt” üzletház-jelleg ez esetben is megmaradt. A földszinti és félemeleti bejárati tengelyek nyílásainak díszítése vált – a Holzer-üzletházhoz hasonlóan – ez esetben is az iszlámos motívumkincs egyik fő hordozójává. A harmadik és ötödik tengely földszinti ajtóí és emeleti ablakai feletti ívmező mérművészt Schmahl úgy tette változatosabbá, hogy míg a földszinten a csücsívek rendelődnek alá a számráthátíves mérműnek, a félemeleten a kisméretű számráthátívek a félköríveknek. Bár a számráthátív a gótikának is sajátja, az alacsony záradékpontú számráthátívek kedvelt formának számítnak az iszlám művészetben is. A további iszlámos formakincs előfordulási helyei lehetettek még továbbá azok a tengelyeket elválasztó falsávok, melyek síkfelületűek és fonatdísz hordoztak.²²

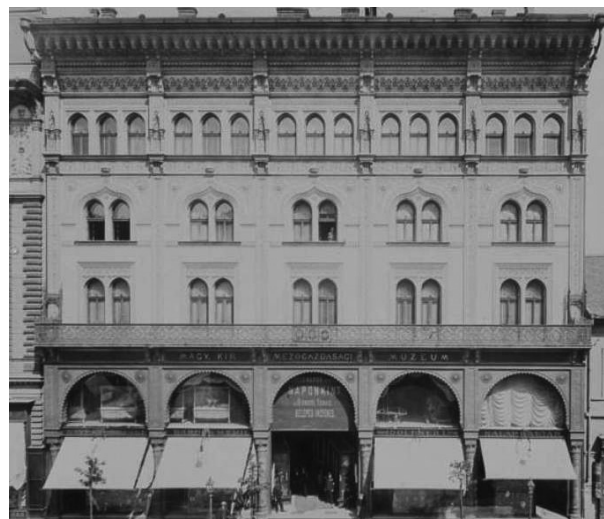
A belső udvarok rendszerint igénytelenebb kiképzésével ellentétben a Deutsch-ház udvari homlokzata tudott kellemes meglepetést okozni a hosszmetseti rajz²³ szerint. Az első emelet keleti oldalán futó nyitott háromívű árkádos folyosó, emelkedettebb, kecses, pártázattal, oromzattal, kőrácsos mellvéddel díszített kiképzéssel kölcsönzött meglehetősen elegáns kiképzést a belső udvarnak. Ha a vele szemben lévő épület nyugati falán ablakok voltak, látványa onnan érvényesülhetett a legjobban. A két szélső árkád Urániából ismert volna egy számráthátívból és két szegmensívűből tevődik össze, a középső keskenyebb nyílású árkád háromkaréjos lezárást kapott. Ezen kedvelt ívmegoldások Schmahl végigkísérik az utolsó műig, a Párisi-udvarig, ahol például egy hasonló térszervezésben a nyugati lépcsőház kupolacsarnokra néző előterét díszítik.

Ami a homlokzaton látható iszlámos stílusjegyeket illeti, Schmahl az 1898-ban tervezett, ránc nem maradt Rákóczi út 72. sz. épületének homlokzatán (3. kép) alkalmazta legmerészebben az iszlámos elemeket. Ezen utolsó iszlámos stílusjegyeket felmutató házában egyrészt a teljes homlokzatot beborító keleti mustrás díszítésben, másrészt a „mutatóban” alkalmazott muqarnasos dekorációban, valamint a homlokzatok földszinti és félemeleti árkádokat idéző kialakításában nyilvánul meg a keleties stílus. Az építési iratok fennmaradásának értékét növeli az, hogy eddigi ismereteink szerint ez az egyetlen dokumentum, melyben a Schmahl épületeit jellemző „mór stílus” nevesítik,²⁴ az annak egyedülállóságá-

val tisztában lévő építető Stern is a mór stílus meghatározta összbemutató csorbulását látja az erkélykorlát szomszéd által sérelmezett méretének átszabásában.²⁵

A szimmetrikus öttengelyes, mezzanin szinttel négyemeletes lakó- és üzletház²⁶ megrendelője az a Stern Károly volt, aki még 1891-ben Schmahlal tervezetett Kerepesi út 7. sz., jelenleg a Volksbanknak otthont adó épület kapcsán még perrel fenyegette az építést,²⁷ de e hét évvel későbbi megbízásával már megelégedését fejezte ki Schmahlnak. Noha a megbízatáskor még nem volt tervbe véve, a Városligeti történelmi fa épületcsoport veszélyessé válása miatt egy kényszerülte lépés következtében Schmahl ezen épületének jutott az a „megtisztelő” szerep, hogy befogadja Mezőgazdasági Múzeum anyagának nagy részét,²⁸ igaz, csak ideiglenes jelleggel, 1899 végétől 1904. elejéig.²⁹

Az Uránia sztalaktitos zárópárkányával való szemmel látható azonosság miatt a Rákóczi út 72. koronázópárkánya alatti dekorációt is a már bemutatott Mexuar-udvarból eredeztethetjük. A legfelső szint tengelyeket elválasztó falsávjait díszíti a legjellemzőbb iszlám díszítési forma: a muqarnasos szerkezet. Az egyedülálló, háromdimenziós, félkúp alakú apró fülkéket ékesítő, muqarnas e megjelenésében marad távoli tanúja a közel- és közép-keleti rendszerint negyedgömbkupolába faragott eredeti megfelelőjének. Ezen hármasszablatcsoporthat elválasztó, törpepillérpárokon nyugvó fülke a muqarnasborításnak köszönhetően idézi a mecsetek mihrábfülkéjét. Az Uránia dísztermi kupolájának muqarnasa után ez áll még közel a muqarnas iszlám építészeti eredeti megjelenéséhez. Schmahl a félreismerhetetlenül iszlámos, nagy térigényű tagozatoknak a budapesti utcafronton való „felvillantásához” maximálisan igyekezett kihasználni a zártsorú beépítés és a sík homlokzatban rejlő meglehetősen korlátozott lehetőségeket akkor, amikor a homlokzat mélységét és felületét bontotta, változtatta az imént ismertetett módon. A térbeli mélységet kívánó muqarnasos díszítést csakis a homlokzat mélységi tagolásával mutathatta meg. E fülkéket betöltő muqarnasszal ellentétben az Uránia ismeretében már nem hat újdonságként az Erdélyi Mór felvételéről³⁰ ismert zárópárkányzat alatti sztalaktitos díszítés, mely azonban még az 1898-as terven az ismertetett fülkéket megismétlendő azok törpeárkádossorral alakításával zárta volna le a legfelső szintet.



3. kép: A Rákóczi út 72., mint Mezőgazdasági Múzeum 1900 körül. Fotó: Erdélyi Mór, Magyar Mezőgazdasági Múzeum Fotótára I.sz.VII.1582

Bár a koronázópárkány nem a mihrábfülkéket idéző díszítéssel valósult meg, az Urániához visszanyúló sztalaktitos formának e helyütt még több teret engedett Schmahl, amikor az 1896-ban megvalósultnál jobban a fal sík elé ültette a sztalaktitos formákat.

A második emelet nyerte el talán a legnagyobbvonalúbb nyílásformálást a számárhátívbe foglalt csúcsíves ablakpárjaival. Az ablakokat egybekapcsoló számárhátív a tervrajz és a fekete-fehér fénykép alapján nem plasztikusan, mint inkább feltehetően eltérő színárnyalata révén emelhette ki a második emeletet. A Deutsch-háztól örökölt az a jellegzetesség, hogy első és második emeletek alkotnak nagyobb, a többitől elkülönülő egységet az osztópárkány hiánya és az emeleteket átszelő függőleges, tengelyek közötti ornamentális díszítésű sávok egybekapcsolásával.

A mór motívumkincs egyik fő hordozója a homlokzat földszinti és félémeleti csaknem egybefüggő része lett, mely szintek nemcsak díszítésük, de formájuk révén is a mór épületek tereit idézték. Az üzletportáloknak kialakított másfél-emeletnyi szint tervezésében Schmahl ezen 1898-as épületen vitte legtovább a falfelületek kiküszöbölését az ablakok érvényesülését elérendő, legalábbis, ami a földszintet illeti. Az Uránia mindkét (különösen az első) tervváltozatán és a Deutsch-üzletházon a portálok tengelyeit még masszívabb, kváderezett faltömegek választották el egymástól, melyek súlyosságuknál fogva kissé távolabb állnak a szerkezetében újító 1888–89-es Holzer-üzletház és a szóban lévő épület üzletportáljainak vasszerkezetes kialakításától. A falfelület mind keskenyebbé, valójában oszlopformájúvá formálása, a mezzanin szint nyílásainak hatalmas félkörívекké alakítása és a szinteket elválasztó fal minimalizálása olyan szerkezetet eredményezett, mely félköríves árkádsorhoz tette hasonlatossá az épület két alsó szintjét. Az épületet ilyen arcúra formálván Schmahl megtalálta a módját, az enyhébb éghajlati adottságokból eredően, az iszlám építészetben jellemzőbb tértagoló árkádsor formájának egy budapesti homlokzaton történő alkalmazására. A portálokat elválasztó tartószerkezetek ugyanis az Alhambra oszlopainak a budapestiek számára már az Oroszi-Mulatóból (az Uránia épülete) ismert oszlopai és mással össze nem téveszthető oszlopfői lettek, a félköríves portálok ívháromszögei pedig a mór formakincs legjelentősebb hordozói. Az iszlám épületek és részei, mint az iszlámra oly jellemző félig nyitott – félig zárt tereket elválasztó árkádívek – melynek a legismertebb mór építészetbeli példája az alhambrabeli Oroszlános-udvar – nyugati építészetbe történő átültetésének nehézsége már a 19. századközépi Nagy-Britanniában felmerült.³¹ James Fergusson (1808–86) Az indiai és keleti építészet története című 1876-os könyvében ezen összeegyeztethetlenségnek tulajdonította az iszlám épületek csekély számát, a stílus nehézkes meghonosítását Nyugaton. Az 1891-es Stern-ház (Rákóczi u.7), az Uránia és a Deutsch-ház földszinti szögletes kirakati nyílásai csak 1898-ra váltak az árkádíveket idéző félkörívessé. A faltömegek és nyílások arányától eltekintve, ha az Uránia épülete a korábbi terveknek megfelelően kerül kivitelezésre, földszintjén a Rákóczi út. 72.-höz hasonló félköríves portálok szolgálnának bejáratként.

Amint már utaltam rá, e portálok lépnek elő a vérbeli iszlamos ornamensekkel, melyet hasonló elrendezésben az Urániában csak a nézőtérén alkalmazott Schmahl, e házán azonban már a kerepesi úti homlokzaton, az íveket szegélyező ívháromszögekben is épp olyan dúsan kívánta érvényre juttatni.



4. kép: A londoni Királyi Panoptikum, Thomas Hayter Lewis, 1852. *The Builder* XII. (1854.03.18.) 580. sz. 143.

Párhuzamos jelenségek az Uránia és a londoni Alhambra Színház között

Schmahl épületeinek mindezidáig csupán a stílusra korlátozó vizsgálata után egy, a nevében az Alhambrát hordozó londoni színház Urániával párhuzamba állítható jellemzői okán érdemes kultúrtörténeti szempontból összevetni a Rimanóczy Kálmánnak szánt épületet a londoni Alhambra Színházzal (korábban: Királyi Panoptikum: Royal Panopticon). Az 1851-es londoni nagy kiállítás nyomában fellendült a tudomány mind széleskörűbb terjesztése a nagyközönség felé, melynek jegyében nyitotta meg kapuit a Tudomány és Művészetek Királyi Panoptikuma 1852. március 18-án a londoni Leicester téren (4. kép). A Tudomány és Művészetek Királyi Panoptikuma az egyik alapító-feltaláló Edward Marmaduke Clarke által tudatosan választott és az építész, Thomas Hayter Lewis (1818–98)³² kezdetben ellenezte iszlamos stílusban³³ épült fel 1852-ben. A modern technika vívmányát, az üvegfedést egy, az iszlámot messziről hirdető hatalmas üvegkupolában hasznosítani vágyó építészeti álom végül is nem vált valóra, a (28 méter magas) Panoptikum rotundája visszafogott, lapos hajlásszögű fedést kapott. Az kupolának csaknem alárendelődő Panoptikum homlokzata az iszlámra jellemző váltakozó színű boltkövekből rakott nyílásíveivel, a Mediterráneum iszlám épületeinek azulejos csempéit idéző színpompás Minton kerámiaburkolatával³⁴ a szemlélő számára nyilvánvalóan hirdette a keleti jelleget, míg az Schmahl Urániájában elsősorban a belsőben vált nyilvánvalóvá. Az ugyancsak az iszlám stílus jegyében kialakított rotunda alakú belső kiállítótér földszinti és első emeleti galériáinak oszlopfői sztalaktitos díszítést nyertek, míg a második emeleti galériát pedig az iszlámra jellemző patkóívek tagolták. A később a Közel-Keleten ténylegesen megforduló³⁵ Lewis a Panoptikum felvázolásakor feltehetőleg egyelőre még közvetett forrásokból alkotott képet a mintául vett kairói mecsetekről.

Az iszlamos stílusú kupola újszerűségével az elképzelés atyja, E.M. Clarke messzemenően tudatában volt akkor, amikor azt egy új korszak nyitányának nevezte.³⁶ A várt, bár rövid életűnek bizonyuló siker beváltását jelzi a Panoptikum megnyitása kapcsán az azt reklámozó kézikönyv beharangozója, amikor arról tudósít, hogy a szaracén stílusnak „korábban még nem volt tökéletes példája a metropolisban.”³⁷

Noha a találmányok kiállítótéreként működő épület kairói iszlám mecsetekre tekint vissza, az Art Journal beszámolója a granadai Alhambrában tapasztalható hatással hozza összefüggésbe a Panoptikum belső terét meghatározó szökőkutat.³⁸

Ezen Alhambrával vont közvetlen párhuzam (iszlamos épület kapcsán történő) összecseng azzal a lelkendezéssel, ami a George Aitchisonnak a Frederic Leighton számára tervezett londoni arab terem láttán hagyta el Mrs. Haweis száját 1882-ben: „...és hirtelen szemünkbe szökken az [arab terem] pompás kupolája, akár ha az Alhambrában volnánk.”³⁹ E két momentum, továbbá a Panoptikumnak a funkcióváltást követő Alhambra Színházzá keresztelése jól példázza azt a korabeli jelenséget, mely többek között Owen Jones munkáinak, illetve a már említett Washington Irving regényének köszönhetően az Alhambrát fogalomná tette a 19. század közepének Nagy-Britanniájában.

A londoni időközben elpusztult Panoptikum⁴⁰ és a budapesti Uránia rokon stílusán felül a mindkét épületre jellemző változó rendeltetési célokban is fedezhetünk fel hasonlóságokat. Az 1896-ban Mulatónak induló Rimanóczy-házbeli hangverseny- és táncteremben Oroszi Antal játszotta nagyrészt saját darabjait,⁴¹ mint a komikus jelenetekben bővelkedő Kalabriasz-parti köré szervezett könnyed hangvételű variété műsorokat. A két év múlva megbukó vállalkozást követően 1899-ben „ide költözött be az Uránia”, vagyis a kevéssel korábban megalakult Uránia Magyar Tudományos Egyesület és Színháza, mivel – ahogy az Egylet 1916-os Jelentésében⁴² megfogalmazták: „A szerencsés véletlen úgy adta, hogy a Rákóczi-út 21. szám alatt lévő remek mór-stílusú színház terem-bérlő híján üresen állott.”

A Színházat működtető Egyesület teljes történetét és szereágazó kulturális tevékenységét most nem áll módomban ismertetni, mert annak csak a londoni példával rokonítható jelenségeire szeretnék összpontosítani. A kezdetben a természettudományok élvezhető bemutatását előtérbe helyező Egyesület a következőképpen foglalta össze programját: „Az Uránia olyan hely akar lenni, ahol a tudós oktatja, a művész gyönyörködteti és az író nemesíti embertársait. (...) Az összes tudományos és társadalmi ismeretek történetét, fejlődését, jelenét fogja vetített dekoratív és kinematografikus képekben, érdekesítő darabokban, zenével bemutatni, oly tökéletes vonzó és szórakoztató formában, hogy közösségünk minden rétegének ízlését és tudását fejlesztő, kedvelt szórakozása leszen.”⁴³

A századfordulón újdonságnak számító kinematografikus technika eleinte a diorámás állóképekkel kísért olyan tudományos-ismeretterjesztő előadásokban⁴⁴ öltött testet, mint Cholnoky Jenő földrajztudóstól A küzdelem az északi pólusért⁴⁵ vagy A Dobsinai-jégbarlang. A diorámás technika alkalmazásában az Uránia rokonítható a londoni Panoptikumnak az 1850-es években szintén újszerűként ható diorámás vetítéseivel.⁴⁶

A „művészi gyönyörködtetés,” mint ugyancsak jelentős programpont például a már mozgókép formájában pergő, A Táncz című Pekár Gyula rendezte első magyar játékfilm Urániában történő vetítésében öltött testet.⁴⁷ Míg a londoni Alhambra a repertoárját (az 1860-as évek közepétől kezdve) túlnyomórészt a klasszikus művészeti kánonból méltatlannak tartott balett-estekkel szórakoztatta elsősorban az alsóközépsztályból seregülő közönségét,⁴⁸ addig az Urániában Isadora Duncan táncelőadása ejtette rabul a budapesti közönséget 1902-ben.⁴⁹ Az Uránia Tudományos Társulat törekvésehez hasonló cél vezérelte fél évszázaddal korábban a londoni Tudomány és Művészetek Panoptikumának megalapítóit is, melynek épülete az Urániával összevetve fordított utat járt be. Az új technikai találmányok és a természettudományos kísérletek tárházának megteremtői azzal a céllal hozták létre

a Panoptikumot, hogy a mérnöki és művészi tervezők ihletet meríthessenek az új találmányok láttán. A naponta két előadással a közönséget oktató ismeretterjesztésben az estiek rokoníthatók az Urániáéval, mely az oktatást a művészi előadásokat segítségül hívó szórakoztatásba csempészte be.⁵⁰ Az olyan feltalálók, mint Michael Faraday felfedezései az Uránia ismeretterjesztő előadásainál a közönséget jobban bevonó, látványos kísérletek formájában kerültek bemutatásra, mint például a szénsavas gázok cseppfolyósítása. A Panoptikum-ban bemutatott találmányok között szerepelt John Watkins Brett távírója,⁵¹ aki az Anglia és Franciaország közötti tenger-alatti távírókábel feltalálója volt; s e témára rimeltek az Uránia hasonló témában hirdette előadásai, mint a Táviratozott-e Marconi az Óceánon át drót nélkül? vagy A telephonograph.⁵² Nemcsak kiállítási darabként fordultak elő azonban az új gépek, hiszen magában az épületben funkcionált az az egyik közintézményben felszerelt legelső hidraulikus lift, mely a galériák közti közlekedést tette a látogatók számára kényelmesebbé. A tudomány népszerűsítése nem bizonyult hosszú életűnek, és mivel az idealista megálmodók elképzelése szerint a Panoptikum nem volt fenntartható, azt négy évvel később 3500 főt befogadó zenés szórakoztató intézménnyé alakították át,⁵³ melyben az Uránia első mulató funkciójához hasonlóan variété jellegű darabokat játszottak a porondra átalakított szökökút helyén, ahol a Howes és Cushing Társulat cirkuszi előadásai⁵⁴ vitték a prímet.⁵⁵

Az Uránia Színház megnyitását követően két évvel az azt működtető Egyesület is hasonló válaszut elé került,⁵⁶ de a Panoptikum alapítóival ellentétben az Egyesület még időben felismerte, hogy a súlyosbodó anyagi helyzetből a pusztán tudományos és a szélesebb rétegeket is megmozgató ismeretterjesztő előadásokat ketté kell választani, és a Színházat lazábban kötni a Tudományos Egyesülethez.

Az Uránia Tudományos Egylet vitathatatlanul közvetlenül német és osztrák társulatok mintái alapján szerveződött,⁵⁷ az ismertetett londoni példával csupán egy olyan épületre szerettem volna felhívni a figyelmet, mely Schmahl épületéhez hasonló (és változó) szerepkörrel bírt és ugyancsak az európai szemnek szokatlan iszlamos hatásról tanúskodik.

Jegyzetek

- 1 MAGYAR Vilmos: *Schmahl Henrik: Két közlemény.* In: Építő Ipar (1912. 09. 01.) 35.sz. 336–7. és 36.sz. 346–48., illetve: Révész Sámuel: *Schmahl Henrik.* In: Építő Ipar (1912. 08.18.) 33.sz. 319–20. A bevezetőben a Schmahl életére és magyarországi működésére vonatkozó információk is e forrásokból származnak.
- 2 Schmahl Henrik Belvárosi Takarékpénztár építkezésére vonatkozó emlékirata. Schmahl Henrik emlékirata: BFL VII. 153. 0137/1913. Dr. Rónay Károly közjegyző okiratai.
- 3 BARRUCAND, Marianne – BEDNORZ, Achim: *Moorish Architecture in Andalusia.* Köln, Taschen, 1992. 188.
- 4 BARRUCAND–BEDNORZ, 1992. 11.
- 5 Owen Jones munkásságáról ld. DANBY, Michael: *Moorish Style,* London, Phaidon, 1994. 170–72.
- 6 *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra.* A cím magyar fordítása: Tervek, homlokzatok, részletrajzok Varga Zsuzsától származik: JONES, Owen: *Ornamentika: Népek, korok díszítőelemei.* Ford. Varga Zuzsa. Budapest, Cser, 2004. Az Alhambra korabeli népszerűségét jelzi, hogy Jones munkájával csaknem egyidőben John Frederick Lewis *Vázlatok és Rajzok az Alhambráról* c. műve is napvilágot látott 1835-ben. VERNON, Stephen:

- Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections. 1850–1950.* London, Tauris, 2000. 5.
- 7 A könyv eredeti angol címe: *The Grammar of the Ornament*, melyet Angliában 1854-ben adtak ki, magyar fordítása: *Ornamentika: Népek, korok díszítőelemei.* Ford.: Varga Zsuzsa, Budapest, Cser, 2004.
- 8 „Az Ibn Tulún mecset díszéből látható minták a XXXI. táblán azért nagyon érdekesek, mert már az arab díztőművészet korai időszakában is felfedezhetők azok a stílusjegyek, amelyek majd a granadai Alhambrában teljesednek ki” OWEN, 1854. 158.
- 9 PEARSON, Richard: *Thackeray and Punch at the Great Exhibition: authority and ambivalence in verbal and visual caricature.* In: *The Great exhibition of 1851: new interdisciplinary essays.* Szerk. PURBRICK, Louis. Manchester, Manchester University Press, 2001. 179.
- 10 NAGY Virgil: *Néhány spanyolországi műemlék I–II.* In: *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye* 26. (1892) 1. 3–9; és 2. 37–43.
- 11 FÁBIÁN Gáspár: *Nagy magyar építőművészek, I. kötet.* Budapest, 1936.
- 12 VERNIT, 2000. 22.
- 13 VADAS Ferenc: *Búcsú az áruházról. Vasház – Holzer – Nagykovácsy – Úttörő.* In: *Budapest* 2004/6. 18–21.
- 14 BOR Ferenc: *Tudományos dokumentáció az Uránia Mozi épületéről.* Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2000. 1–16.
- 15 OWEN, 1854. 26.
- 16 A sibka motívumról ld. CUÉLLAR, Ignacio Henares: *Mudejar Art: A Cultural Melting Pot.* In: *Iberian and Latin American Mudejar Art: From Islam to the New World.* Exhibition Catalogue, Palacio Episcopal. Málaga, 1995. 50, 54.
- 17 GRABAR, Oleg–HILL, Derek: *Islamic Architecture and its Decoration A.D. 800–1500.* London, Faber&Faber, 1964. 72–87.
- 18 BARRUCAND–BEDNORZ, 1992. 204–5.
- 19 A boltozat technikájának pontos megnevezése: cement-rabíc hálós kupola. BOR, 2000. 83.
- 20 BARRUCAND–BEDNORZ, 1992. 76–9.
- 21 E homlokzati tervet a *Szalón* folyóiratban publikálta Bor Ferenc és Fehérvári Zoltán. BOR Ferenc – FEHÉRVÁRI Zoltán: *Ahol Isadora Duncan táncolt.* In: *Szalón: Műemlék, Szépművészet, Műipar* 6. (2002) 4.sz. 53.
- 22 E síkszerűség és a velejáró – az iszlám díztőművészet hatásának betudható – dekorativitás, mint látni fogjuk, még inkább előtérbe kerül az 1898-as Rákóczi út 72. sz. épületnél.
- 23 BFL XV.17.d.329/24544
- 24 „...a mór stílus követelményeinek megfelelően egy rácsot kell alkalmazni.” BFL IV. 1407. b. III. üo. 40625/1899.
- 25 BFL IV. 1407. b. III. üo. 40625/1899.
- 26 A homlokzati engedélyezési terv (tanácsi engedélyezési szám: 43240/1898–III) a Magyar Építészeti Múzeum tervanyagában lelhető fel. Ezúton köszönöm meg Prádkfalvi Endrének és Fehérvári Zoltánnak, hogy a tervet megtekinthettem.
- 27 FÁBIÁN, 1936. 33–7.
- 28 Az épületnek a Mezőgazdasági Múzeummal összefonódó történetére vonatkozó információért köszönettel tartozom Olajos Pálnénak, aki felhívta a figyelmem a Mezőgazdasági Múzeum volt kiállításán általa látott, a Rákóczi út 72. épületről készített fotókra.
- 29 S. SZABÓ Ferenc: *A Hatvanéves Mezőgazdasági Múzeum 1896–1956.* Budapest, Mezőgazdasági Múzeum, 1956. 54.
- 30 Magyar Mezőgazdasági Múzeum Fotótára, lsz. VII.1582.
- 31 VERNIT, 1994. 19.
- 32 SWEETMAN, John: *The Oriental Obsession – Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500–1920.* 1991. 161. fig.93.
- 33 Bár T. H. Lewis kairói épületekből merítve álmolta meg a Panoptikumot, a csillag alakú apró nyílásokkal áttört lapos kupola olyan jellegzetes ismérve az iszlám fürdőépületeknek, melynek számos példája akad a mókrok emelte középkori fürdőkben is. Nevezetesen az Alhambrabeli Követek Palotájának (másik elnevezése: Királyi Fürdőház) fürdőházának mennyezetét is koncentrikus körök mentén elhelyezkedő sokágú csillagformák törik át, melyek pusztán dekorációs szereppel bírnak, mivel a rotunda fő megvilágítása a hatalmas középső üvegezett nyílásából származik. Owen Jones 1836–45 között az Alhambráról készített metszetei között fellelhetjük a Királyi fürdőház termet ábrázoló hosszsmetszeti rajzot is. BEDNORZ–BARRUCAND, 1992.207.
- 34 *The Builder* XII. (1854.03.18.) 580.sz. 137.
- 35 SWEETMAN, 1991. 161.
- 36 „a new era in street–architecture has been ushered in” *Illustrated Handbook of the Royal Panopticon of Science and Art.* London, 1854. 10.
- 37 „a style which has as yet no perfect exemplification in the Metropolis.” *Illustrated Handbook*, 1854. 10.
- 38 „[A fountain] worthy of the Alhambra itself” *Art Journal* (1854. 04. 1.) idézi: SWEETMAN, 1991. 160.
- 39 „...and here springs up the lovely dome as of the Alhambra” Mrs. HAWEIS: *Beautiful Houses.* London, 1882. A főszövegben olvasható magyar fordítás tőlem származik.
- 40 Az egykori Alhambra Színház helyén jelenleg az *Odeon Mozi* áll. GLASSTONE, Victor: *Victorian and Edwardian Theatres: an architectural and social survey.* London, Thames&Hudson, 1975. 51.
- 41 MOLNÁR GÁL Péter: *A Kalabriász–parti.* In: *Budapesti Negyed: a lap a városról.* 3. (1995) 2.sz. 73–89.
- 42 A külföldi városokat, tájegységeket és népcsoportokat szemléletesen bemutató előadásokhoz az *Egylet* szorosán együttműködött a *Magyar Földrajzi Társasággal*, melynek kutatói utazásait az *Uránia* is támogatta a külföldön szerzett élményeket, kutatási eredményeket a *Színházban* bemutatandó. E tudományos igényű és az ismeretterjesztés határára mozgó előadásokat, továbbá a Színház részére „megrendelt” darabokat úgy szerkesztették, hogy azokat a témához/darabhoz összeválogatott vetített állóképek sorozatával kísérve lehessen a közönség elé tárni. Az *Uránia Magyar Tudományos Színházegylet [és] Részvénytársaság igazgatóságának és felügyelőbizottságának jelentése*, Budapest, 1916. 4.
- 43 *Uránia: Népszerű Tudományos Folyóirat: Az Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye.* 1. (1900) 1.sz. 1–2.
- 44 Ezúton köszönöm Bogdán Melinda muzeológus segítségét, aki megmutatta az Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum *Orbis Pictus – Szemléltetés az Iskolákban* kiállításnak az Uránia Egyesület oktatási tevékenységét illusztráló anyagát, illetve megosztotta ismereteit a vetített képes előadásokról.
- 45 Ez volt az első vetített képes előadás 12 diorámával 1899. november 4-én. BOGDÁN Melinda – MUNKÁCSY Gyula: *Az Uránia „decoratív” képei.* In: *Fényszülte képek. Tudomány – technika – művészet. A fotográfiai innováció és művészet kapcsolata Magyarországon, 1839–2001.* CD–

- ROM, Magyar Fotográfiai Múzeum–Magyar Szabadalmi Hivatal, 2002.
- 46 ALTICK, Richard Daniel: *The Shows of London*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978. 491.
- 47 Az Uránia tetőteraszán a Zitkovszky Béla fényképezte játékfilm, *A Táncz magyar és külföldi táncokat mutatott be óriási sikert aratva, és olyan korabeli neves színészeket szerepeltetve Kern Aurél zenéjére, mint Márkus Emília és Fedák Sári. Hasonlóképp az „érdekfeszítő darabok” közé tartozott a még állóképekkel illusztrált Pekár Gyula által írt darab, a Spanyolország*. BOGDÁN – MUNKÁCSY, 2002.
- 48 A 19. századbeli londoni színházak társadalomtörténeti szempontú vizsgálatáról ld. TRUSSLER, Simon: *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- 49 Vasárnapi Ujság 49. (1902.04.27.) 17.sz. 274–76.
- 50 A Panoptikum oktatási programjáról és az ott zajló kísérletekről lásd: BEAUCHAMP, K.G: *Exhibiting Electricity*. London, The Institution of Electrical Engineers, 1997. 22.
- 51 BEAUCHAMP, 1997. 23.
- 52 *Uránia: Népszerű Tudományos Folyóirat: Az Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye*. 1. (1900) 3. sz. 25.
- 53 TRUSSLER, 1994. 229–30.
- 54 GLASSTONE, 1975. 50.
- 55 A Niagara–vízesés fölött kötélén egyensúlyozó Charles Blondin is fellépett az Alhambra Színházban 1860 körül. Leicester Square, East Side: Leicester Estate: Nos 17–30 Leicester Square and Irving Street.
- 56 *Uránia: Népszerű Tudományos Folyóirat: Az Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye*. 1. (1900) 132.
- 57 BOGDÁN – MUNKÁCSY, 2002.

Three buildings from Henrik Schmahl with respect to the 19th century reception of Moorish art

The Moorish influence on Hungarian architecture cannot be compared to that in Britain, which underlines the significance of the few buildings designed by Henrik Schmahl under Moorish influence in the 1890s, and markedly distinguishes his style from that of his contemporaries. Schmahl faced difficulties with respect to the acceptance of Islamic style in Europe which were similar to those expressed by James Fergusson in *The History of Indian and Eastern Architecture* in 1876.

Built in 1896 and renovated at the beginning of the third Millennium, it is primarily the interior of the *Uránia Filmszínház (Uránia Cinema)* that exhibits the architect's (alleged) familiarity with the *Alhambra* in Granada. This becomes apparent in the flamboyant red, blue and gold metallic decoration of surfaces, in the rich ornamental Moorish decoration of walls and vaults, in the muqarnas (honeycomb) decoration of the lantern in the banquet hall and in the capitals of columns based on those in the *Lion Court* of the *Alhambra*.

Schmahl's other house with Moorish touches was commissioned by the Deutsch family shortly after the *Uránia* to which it bears a close resemblance, especially with the first plan of the cinema. It is the house at Rákóczi út 72. in which the employment of Moorish features culminated, as far as the façade of Schmahl's buildings are concerned. Although Islamic stylistic features were never employed to such an extent on the façades of Schmahl as in the bold rendition of Oriental traits in the *Royal Panopticon* in London, for instance, the muqarnas decoration in the small alcoves resembling *mihrab* hoods on miniature scale on the façade of Rákóczi út 72. are nonetheless extraordinary in Budapest. The shop-fronts of the house at Rákóczi út 72. were designed in an arcade-like structuring varied by columns recalling those in the *Alhambra*.

Although the varying functions of the two buildings display an inverse pattern of development, the *Royal Panopticon* of Science and Art in Leicester Square, London, built in *Saracenic* style and later converted into the *Alhambra Theatre*, can not only be compared with the *Uránia* on similar stylistic grounds, but on functional considerations, too. Founded in 1852, the *Royal Panopticon* was designed to house exhibitions of scientific experiments and equipments with the aim of sharing scientific discoveries with the public. Within a short period the *Panopticon* went bankrupt and was turned into a music hall where circus and ballet performances were held. This second form of entertainment was the main feature of the *Uránia*, where audiences could enjoy comedies three years after its erection. Later, scientific and geographic presentations were introduced, rendered more life-like by diorama demonstrations (a technique also employed by the *Alhambra Theatre*), which became more popular and lasting at the *Uránia*, though only by running theatre performances simultaneously.

TÜSKÉS ANNA

Velencei kútkávák Magyarországon

A Magyarországra került velencei kútkávról viszonylag keveset tudunk, átfogó vizsgálatuk még nem történt meg, noha az eredeti vagy különböző korszakok stílusjegyeit és motívumait ötvöző XIX. századi faragványok a fővárosi palotaudvarok és vidéki kastélykertek jelentős elemei a XIX–XX. század fordulóján egészen az első világháborúig (1. kép).¹ A velencei ornamentális szobrászat kutatását a Budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött velencei kútkávák nagy száma és kutatásuk viszonylagos elhanyagoltsága indokolja elsősorban.²

Míg 1866-ig a kereskedelem elsősorban az Osztrák-Magyar Monarchiába vitte a műveket, ahonnan tovább szállították azokat Németországba és Oroszországba, Velence Olasz-

országhoz csatlakozása után inkább Anglia, Franciaország és Amerika felé irányult a forgalom. Magyarországra feltehetően az 1870-es években érkezett az első velencei kútkáva Erdődy IV. Sándor vépi kastélyának pálmaházába. Ha a velencei kútkávák divatjának hazai elterjedését vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy arisztokrata körökben háromféle indíték játszott közre a faragványok vásárlásában: kastély és kert átépítéskor velencei faragványok beépítése,³ Velencéhez kötődés hangsúlyozása,⁴ velencei nászút ill. nászajándék (2–4. kép).⁵ Pulszky Károly 1894-es velencei bevásárló útján három kútkávát és egyéb faragványokat vásárolt.⁶ A velencei kútkávák Magyarországra hozatalának szempontjából az első világháború nagy törést jelentett, ezután nem érkezett több ilyen emlék hazánkba. 1957 és 1963 között Pigler Andor Balogh Jolán közreműködésével a Szépművészeti Múzeumba szállíttatta a fővárosi paloták udvarában és vidéki kastélyok parkjaiban lévő velencei kútkávák jelentős részét.⁷ Kevés ábrázolás maradt ránk, ami a kútkávákat eredeti elhelyezésükben mutatja, erre vonatkozóan a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Fotótárában találtam archív felvételeket (2–3. kép).⁸

Felmerül a kérdés, hogy ki vagy mi volt a Velence-kultusz magyarországi elterjesztője. A velencei kútkávák magyarországi elterjedésének okai a Velence-hagyományban és -kultuszban keresendők. Ez nagyrészt íratlan hagyományt jelent: ahogy Cesare Augusto Levi a velencei műgyűjteményekről 1900-ban megjelent művében megjegyzi, a magyar tisztikar és arisztokrácia körében divat volt palotát vásárolni az 1815–1859 között az Osztrák Császárság fennhatósága alatt álló Velencében: „A fényes magyar tisztikar nagyon jó érezte



1. kép: Velencei kútkávák Magyarországon. Térképvázlat a szövegben tárgyalt kútkávák elhelyezéséről. Tüskés Anna rajza, 2009



2. kép: Velencei kútkáva a devecseri kastély udvarán. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Dokumentációs Osztály, 056525aND.



3. kép: Velencei kútkáva a sárospataki vár udvarán. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Dokumentációs Osztály, 142989ND.

magát az elfoglalt városban, és így fokozatosan kialakult egy egzotikus társadalmi réteg, amely lassanként megvásárolt kisebb palotákat, és szép műalkotásokkal rendezte be azokat – főként olyanokkal, ahogy Brown jól megfigyelte, amelyek a XVIII. század végén születtek egy édes, leporolt, füledt reneszánsz leheletre – Tiepolókkal, Longhikkal, Carrierákkal, Gozzikkal, stb. Divat volt a Batthyány-k, Clary-k, Pálffy-k, Zichy-k, Metternich-ek stb. körében elegáns és fejedelmi palotával rendelkezni Velencében.⁹

A velencei kútkávák divatjának másik forrása minden valószínűség szerint az irodalomban és az útikönyvekben keresendő. A francia, angol és német utazási irodalomhoz hasonlóan a magyar Velence útikönyvek is foglalkoznak a kútkávákkal a XIX. század utolsó két évtizedében. Az egyik legkorábbi De Gerando Attila 1887-ben megjelent, *Velence tizenkét képben* című műve. A szerző leírja a kútkávák szerepét és kiemeli a Dózse-palota udvarán álló két emléket: „Ugyanakkor pótolták esővíz-gyűjtő csiszternákkal a hiányzó forrásokat.”¹⁰ „Ez időtájt került az udvar közepére a két híres csiszternaszáj is (cinte dei pozzi). Bronzból vannak, gazdagon, tulgazdagon díszítve – látszik ebben a kor izlése. – A kivitel gyönyörű. [...] Innen merítik a legjobb vizet Velencében.”¹¹

Az Eggenberger-féle útikönyvsorozat Szemlér Lőrinc által szerkesztett *Velence*-kötete ugyancsak foglalkozik a Dózse-palota bronz kútkávéival: „Az udvar gazdag renaissance architektúrájának hatását csak fokozza számos, részben antik szobormű és két remek patinájú bronz kútkáva, díszes dombművekkel.”¹²

Dessewffy Arisztid 1895-ben megjelent, rajzokkal és fényképekkel illusztrált *Velence* című könyve az addig megjelent magyar Velence-útikönyvek közül a legteljesebb képet adja a város történetéről, látványosságairól. A Doge-palotát tárgyaló hetedik fejezet elején a szerző kitér az udvar két bronz kútkávjára és általában a kutak szerepére Velencében: „Az udvarban márvány lépcsőzettel körül vett két remek íves vízfelfogó medence, cizellirozott bronzból készítve. Az egyik Nicola de Conti, velencei művész műve 1556-ból, a másik a ferreraei illetőségű Allerggetti munkája 1559-ből. A míg nem volt Velencének édesvíz-vezetéke még ezelőtt csak 30–40 évvel is, e kutak nyilvános szolgálatra állottak. Ide jártak a szomszédos városrész lakosai, illetőleg asszonyai, leányai, (s a kedvükért talán mások is), vizet meríteni. Azon időkben a te-referelésnek élénk központját képezték e medenczék, melyeket immár manapság csak az idegenek méltatnak egy-egy futó



4. kép: Velencei kútkáva a gácsi várkastély udvarának észak-nyugati oldalán. Keserű László fényképe, 2004.

tekintetre: sic tempore mutantur!”¹³ A Dózse-palota udvarát a két kúttal egy fénykép is megörökíti Dessewffy könyvében.

Az útikönyveken túl a Magyarországon is ismert angol, német, francia és olasz irodalmi hagyomány, a Grand Tourra épülő terjedelmes nyomtatott irodalom is hatással volt a velencei kútkávák vásárlására. Velence a XIX–XX. század során „vágyott város” volt: Byrontól Thomas Mannig, Ruskintól Proustig számos irodalmi mű ábrázolja Velencét, s megemlíti vagy esetenként több bekezdést is szentel a velencei vízellátás problémájának, az udvarok és terek kútkávainak és azok díszítésének.¹⁴

Az elmúlt évtizedekben a művészettörténet és a régészet nagy érdeklődéssel fordult a másolás, a megtévesztő és nem megtévesztő célzatú hamisítás problémája felé. A téma a legismertebb kutatók – Ranuccio Bianchi Bandinelli, Bernard Ashmole, Otto Kurz, John Pope-Hennessy és André Chastel – érdeklődését is felkeltette.¹⁵ Ezen érdeklődés eredményeként számos könyv, tanulmány, kiállítás és nemzetközi konferencia foglalkozott a témával.¹⁶ A *Monumenta Germaniae Historica* által 1986-ban Münchenben rendezett többnapos konferencia például a hamisítás különböző fajtáival foglalkozott, különösen az irodalom és a levéltárak területén, s több kötetben publikálta eredményeit.¹⁷ A British Museumban 1990-ben rendezett kiállításon az antikvitástól napjainkig készült leghíresebb hamisítványokat állították ki.¹⁸ A párizsi Bibliothèque Nationale, a genfi Musée d’Art et d’Histoire és a milánói Museo Poldi Pezzoli ugyancsak rendezett kiállítást a témában, amelyek nagyban hozzájárultak a kutatáshoz.¹⁹ A párizsi bemutatót főként az antik emlékek, érmek és kisbronzok hamisításának szentelték, míg a genfi a késő középkori és reneszánsz itáliai festészetre és szobrászatra helyezte a hangsúlyt. Mindkét kiállítás nagyrészt az intézmények saját gyűjteményében lévő művekre támaszkodott. Ezek a kiállítások bizonyos fókig fordulópontot jelentettek a kutatók és a muzeológusok hamisítványokkal szemben mutatott magatartásában: nyíltan lehet és kell beszélni a korábban tabuként kezelt hamisítványokról, melyeket a múzeumok eredetiként vásároltak. A párizsi kiállítás egyik bevezető tanulmányában egyenesen azt olvassuk: „le faux n’existe plus.”²⁰

A világ legtöbb gyűjteményében és múzeumában jelenlévő hamisítványok mostanában ugyanolyan vonzó témák a kutatók és a közönség körében, mint az eredeti művek. Sok hamisítvány szinte tökéletes és magában hordozza a művészet természetének sok elemét. A probléma abban rejlik, hogy sok van belőlük, s ezért gyakran találják szembe velük magukat a kutatók, műkereskedők, múzeumok és magángyűjtők.

A velencei kútkávákra nagy kereslet mutatkozott a XIX. század második felében Európában és a tengerentúlon megalkuló közgyűjtemények, az arisztokrácia és a magángyűjtők részéről. A magángyűjtők közül érdemes megemlíteni az Edouard André és Nélie Jacquemart házaspárt, illetve Werner Abegg nevét, akik noha kitűnő műértők voltak, a kútkáva műfajában mégis több, minden valószínűség szerint hamis kútkávát vásároltak.²¹

A hamisítványok problémája azonban nemcsak külföldön eleven, hanem Magyarországon is.²² Remélhetőleg a velencei kútkávák vizsgálata is hozzájárul ahhoz, hogy új perspektívák nyíljanak meg a kutatók és múzeumi kurátorok előtt, s felismerjék egy kiállítás szükségességét a magyarországi gyűjteményekben található, eddig gyakran eredetiként kiállított hamisítványok és másolatok témakörében.

A budapesti Szépművészeti Múzeum birtokolja az egyik legnagyobb itáliai művészeti gyűjteményt Magyarországon,

köztük mintegy tíz kútkávéval. 1953-ban Balogh Jolán elemezte e tárgyakat először részletesen, majd húsz évvel később a Régi Szobor Osztály katalógusában is leírta őket.²³ Egyes kútkávékat Balogh Jolán kutatása során hamisaknak minősített, s nem foglalkozott velük a továbbiakban, mint például a Pulszky Károly által 1894-ben Velencében vásárolt nyolcszögletű és az Enyedy Lukács gyűjteményéből 1919-ben a múzeumnak adományozott henger alakú kútkáva.²⁴ Alberto Rizzi 1981-es katalógusában hívta fel először a figyelmet a velencei kútkávak szokatlanul nagyszámú hamisítványaira és másolataira, amelyeken különböző korból származó kútkávak és románkori velencei faragványok motívumainak keveréke jelenik meg, s egyes faragványok teljes másolatai is feltűnnek.²⁵

Velence a hamisítók emblematikus városának is tekinthető. A XIX. században a patríciusok a gazdasági hanyatlás folytán sorra eladták műgyűjteményeiket, és amikor az elfogyott, de a kereslet fennmaradt: „vagyonos idegenek csapatai járnak palotáról palotára, amelyek állítólag régiség kabinetekké változtak, valójában nem mások, mint hamisítványok bazára.”²⁶ 1910-ben a futuristák így írtak: „külföldiek Velencéje, hamisító műkereskedők piaca.”²⁷ Marinetti pedig ezt mondta a velenceieknek a Fenice színházban: „Szállodaportásokká változtatok, idegenvezetőkké, kerítőkké, műkereskedőkké, csalókká, régi képek gyártóivá, plagizáló festőkké és másolókká.”²⁸

Velencében a műtárgyhamisítás a XIX. század első felétől általánosan elterjedt és rendszeressé vált. A gyűjtők igénye és az aktív kereskedelem, hamar kimerítve a nemesség gyűjteményeit, hozzájárult a másolat- és hamisítványtermelők és terjesztők szoros kapcsolatának kialakulásához.

A Velencéből elkerült kútkávak provenienciája kapcsán eddig nyolc műkereskedő neve merült fel, akik közvetlen szerepet játszottak a művek eladásában: 1. Giovanni Marcato, akinek raktárából létrejött a „The Venice Art Company”, 2. Michelangelo Guggenheim,²⁹ az első velencei iparművészeti iskola megalapítója és első igazgatója, 3. Francesco Pajaro, 4. Rietti, 5. della Torre, 6–7. Angelo és Lorenzo Seguso, szobrász apa és fia, 8. Luigi Resimini. Tevékenységüket meglehetősen nehéz kutatni.³⁰

A hamisítványok azonosítása a kútkávak esetében hat szempont figyelembevételével lehetséges: 1. anyaghasználat – a XIII. századig a velencei kútkávak főként görög márványból vagy auringinai mészkőből készültek, később tértek át a kőfaragók az isztriai mészkő és az ún. veronai vörös márvány használatára; 2. méret – a középkori velencei mértékegységeket a XIX. században már nem ismerték és használták; 3. állapot – mutatnak-e kopásnyomokat, s ha igen, azok mennyire szabályosak; 4. proveniencia; 5. stílus; 6. motívumok. A XIX. századi kőfaragó a saját korában még létező, vagy akár publikált emlékek nyomán faragja utánzatait. Mivel ezek egy része mára elveszett, nem haszontalan a XIX. századi faragványok tanulmányozása sem. A különböző típusokból inspirációt merítő mester keze nyomán stílus- és motívumkeveredést állapíthatunk meg.

A történeti Magyarország területén fennmaradt³¹ és a Szépművészeti Múzeumban őrzött velencei faragványok tanulmányozása során gyakran felmerült a kútkávak eredetiségének kérdése.³² A mintegy huszonöt emlék nagy része 1890–1910 között került hazánkba, és státuszszimbólumként szolgált. Bizonyosnak látszik, hogy a velencei kútkáva, mint a városi palota vagy vidéki kastély kertjének kelléke a főúri életforma igényeinek egyik jellegzetességét testesítette meg. A kútkávakat magyarországi kastélyukban vagy kastélykert-

jükben elhelyező főurak mellett más családok is érdeklődtek a kútkávak iránt. Aki nem engedhette meg magának, hogy Velencéből hozasson kútkávát, annak Schmidt Miksa cége kínált lehetőséget faragványok beszerzésére. A Pulszky Károly által vásárolt kútkáva hat műkő másolatának sorsa jól illusztrálja a XIX–XX. század fordulóján fokozódó divatot.³³ Ezt az igényt látszott kielégíteni Schmidt Miksa bécsi bútorgyáros és műkereskedő, akinek leltárkönyvei bőséges adatot szolgáltatnak a nála beszerezhető „pozzók” anyagára, formájára és méretére.³⁴

A XIX. század második negyedétől kezdve az európai arisztokrácia körében megnyilvánuló Velence-kultusz egyik kiemelkedő jelensége volt a kútkávak beszerzése és elhelyezése az otthoni palotakertekben. A legtöbb európai országhoz hasonlóan az arisztokrácia érdeklődése és igénye a kútkávak iránt Magyarországon is megjelent. A velencei utazás, a faragványok vásárlása és kerti elhelyezése szoros kapcsolatban állt a párhuzamos német, francia és angol törekvésekkel. A nemzetközi kontextust szem előtt tartva összességében megállapítható, hogy nálunk nem voltak kiemelkedő írók, költők, útleírók, akik Velencéről és a velencei szobrászatról írtak volna, s míg a németeknél az 1840-es, az angoloknál az 1860-as évektől dokumentálható a kútkávak iránti érdeklődés, a magyar arisztokrácia kimutathatóan csak az 1870-es évektől vásárolta ezeket a később kertdiszekké átfunkcionált velencei faragványokat. A kútkávak megjelenése Magyarországon sajátos, többszörös közvetítési folyamat eredménye. Meghatározó sajátosság a velencei darabokról készített itthoni másolatok magas száma.

Jegyzetek

1. A Budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött román kori kútkávakkal 2005-ben kezdtem foglalkozni, munkámat az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Intézete Doktori Iskolájának keretében végeztem. Tüskés Anna: *A velencei díszítő kőfaragás kérdései a koraközépkori és román kori kútkávak tükrében*. PhD disszertáció. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Doktori Iskola, 2009.
2. Balogh Jolán elemzése óta csak Alberto Rizzi eredetiségüket indoklás nélkül tagadó lakonikus kijelentései foglalkoztak a budapesti kútkávakkal és egyéb velencei, román stílusú faragványokkal. RIZZI, Alberto: *Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*. Venezia, Stamperia di Venezia, 1981, 1992², 2007³. 55. Dorigo egyetért Rizzivel abban, hogy a Casa Semin a Santa Mariából Budapestre került kútkáva kivételével a többi hamisítvány, de ő sem indokolja állítását. DORIGO, Wladimiro: *I pozzi nella scultura tardomedievale veneziana*. In: *De lapidibus sententiae*. Hrsg. Tiziana FRANCO. 2002. 133.
3. Pl. Vép, kastély pálmaház, majd Szombathely, magánkert, ma Szépművészeti Múzeum ltsh. 60.3.
4. Pl. Sárospatak, kastélypark Windischgrätz hercegek vásárlása, ma Szépművészeti Múzeum ltsh. 588.56.
5. Pl. Nagykároly, Károlyi-kastély és Majk, Esterházy birtok, kamalduli remetesség.
6. Köszönöm Dörögdy Éva és Szőke Balázs segítségét az iratok tanulmányozásában. 1. ltsh. 1162 H „Ricevo dal Signor Pulszky Lire italiane milleottocentosettanta per prezzo degli oggetti seguenti: 1. Vera da pozzo L it 1000, 2. Angelo 350, 3. Rilievo con figure 400, 4. Due serraglie con teste 60,

5. Quattro teste decorative 60. Totale L it 1870. Venezia 22 Settembre 1894 Luigi Resimini” „Kimutatása a létesítendő Szépművészeti muzeum számára vásárolt és számadásilag végleg számbavett műtárgyaknak. 81. szám: 1162 ltsz. Kutmedencze. Velencei iskola” „28. szám. Jegyzőkönyv, fölvetett Budapesten 1894. október hó 25-én az Országos Képtárban” „28. szám. Leírása a Budapesten 1894. október hó 25-diki jegyzőkönyvben megjelölt műtárgyaknak” Szépművészeti Múzeum Irattár. – 2. ltsz. 1319 „Kimutatása a létesítendő Szépművészeti muzeum számára vásárolt és számadásilag végleg számbavett műtárgyaknak. 241. szám: 1319 ltsz. Kutmedencze. Mészko. Velence XI. század.” Szépművészeti Múzeum Irattár. – 3. ltsz. 1320 „Kimutatása a létesítendő Szépművészeti muzeum számára vásárolt és számadásilag végleg számbavett műtárgyaknak. 242. szám: 1320 ltsz. Kutmedencze. Mészko. Bart. Bon.”
- 7 1. ltsz. 57.6 Budapest, Károlyi grófok Szentkirályi utca 32 Szépművészeti Múzeum Irattár 863/1957. – 2. ltsz. 59.5 Devecser, Esterházy-kastély park Szépművészeti Múzeum Irattár 532/1959. – 3. ltsz. 59.13 Tornanádaska, Hadik kastély Szépművészeti Múzeum Irattár 1010/959. – 4. ltsz. 60.3 Vép, kastély pálmaház, majd Szombathely, magánkert Szépművészeti Múzeum Irattár 208/960. *Esti Hírlap* VIII. évf. 1963. február 20. – 5. ltsz. 62.7 Töketerebes, Andrassy kastély, majd Dénesfa, Cziráky kastély, végül Győr, városi park Szépművészeti Múzeum Irattár 743/1962. – 6. ltsz. 62.8 Oroszvár, gróf Zichy, majd herceg Lónyay kastély, később Győr, városi park Szépművészeti Múzeum Irattár 743/1962. – 7. ltsz. 63.2 Somogyárd, Somsich kastély Szépművészeti Múzeum Irattár 488, 489/1963. CSIZMADIA György: *Velencei remekmű – Somogyárdon*. In: *Esti Hírlap* VIII. évf. 136. sz. 1963. június 12. szerda. – 8. ltsz. 588.56 Sárospatak, kastélypark Szépművészeti Múzeum Irattár 1215/1962, 453/1963, 476/1963.
- 8 Köszönöm Simon Magdolna segítségét a fényképgyűjtemény kutatásában és Bardoly István engedélyét a devecseri és a sárospataki kútkáva archív felvételének közlésére.
- 9 „La brillante ufficialità ungherese si trovava assai bene nella città sottomessa, e così a poco a poco si formò uno strato di società esotica che man mano comperò palazzi minori e li arricchì di belle cose d'arte, specialmente di quelle che come ben osservò il Brown, alla fine del secolo XVIII erano sorte al soffio di un Rinascimento dolce, spolverato, sciroccale, coi Tiepolo, i Longhi, la Carriera, i Gozzi ecc. Era buona moda per i Batthiany, i Clary, i Palfy, gli Zichy, i Metternich ecc. ecc. aver in Venezia appartamenti signorili e veramente principeschi.” LEVI, Cesare Augusto: *Pietre infisse nelle case e nei palazzi di Venezia*. In: *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*. Venezia, 1900. clxxvi.
- 10 DE GERANDO Attila: Velence tizenkét képben. Budapest, 1887. 19.
- 11 DE GERANDO, 1887. 95.
- 12 SZEMLÉR Lőrinc (Szerk. Dr.): *Velence*. Eggenberger-féle utikönyvek I. Térképmelléklettel és képekkel. Budapest, é. n. Eggenberger. 27.
- 13 DESSEWFFY Arisztid: *Velence*. Budapest, Kosmos Műintézet kiadása, 1896. 131.
- 14 Tüskés Anna: *A velencei kútkávák irodalmi említéseinek szerepe a Velence-kultuszban*. In: *Fiatalkutatók és Olaszország. Tanulmányok*. Szerk.: PÁL József, MÁTYÁS Dénes, RÓTH Márton. Szeged, SZEK Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2008 (2009). 123–129; Tüskés Anna: *La fortuna letteraria e collezionistica delle vere da pozzo veneziane*. In: *Nuova Corvina*, N. 21, 2009. 128–138.
- 15 KURZ, Otto: *Fakes: A Handbook for Collectors and Students*. London, 1948; BIANCHI BANDINELLI, R.: *An 'Antique' Re-working of an Antique Head*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, IX, 1946. 1–9; ASHMOLE, Bernard: *Forgeries of Ancient Sculpture: Creation and Detection*. The first J. L. Myres Memorial Lecture (Delivered in New College, Oxford, on 9 May 1961). Oxford, 1962; CHASTEL, A.: *A propos d'un faux 'primitif': la figure et le décor, oraz Le principe de l'imitation à la renaissance*. In: CHASTEL, A.: *Fables, formes, figures*. Vol. 2, Paris, 1978. 51–69; FRINTA, Mojmir S.: *The Quest for a Restorer's Shop of Beguiling Invention: Restoration and Forgeries in Italian Panel Painting*. In: *The Art Bulletin*, LX, 1978, 1. 7–23; POPE-HENESSY, John: *The Forging of Italian Renaissance Sculpture*. In: *Apollo*, XCIX, aprile 1974. 242–67. Lásd még: DUTTON, D.: *The Forger's Art: Forgery and Philosophy of Art*. Berkeley – Los Angeles – London, 1983; SAVAGE, George: *Forgeries, Fakes and Reproductions*. London, 1963; FERRETTI, Massimo: *Falsi e tradizione artistica*. In: *Storia dell'arte italiana*. Vol. X. Torino, 1981. 113–195; TÜRRE, Karina: *Fälschungen antiker Plastik seit 1800*. Berlin, 1984; SCHNAPPER, Antoine: *Copies, répliques, faux*. In: *Revue de l'art*, 1973, n. 21. 5–31.
- 16 *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*. Ed. by M. JONES. London, 1992; *Veramente falso*. A cura di M. ARZENTON. Milano 1991.
- 17 *Fälschungen im Mittelalter*. Internationaler Kongress München, 16. – 19. September 1986. vols. I–VI. Hannover 1988.
- 18 *Fake? The Art of Deception*. Catalogo della mostra (the British Museum). Edited by Mark JONES. London, 1990.
- 19 *Vrai ou faux. Copier, imiter, falsifier*. Exposition: Cabinet des Médailles et Antiques, 6 mai–29 octobre 1988, Bibliothèque Nationale, Paris, 1988; NATALE, M. – RITSCHARD, C.: *Falsifications, manipulations, pastiches. L'art d'imiter. Images de la Renaissance au Musée d'art et d'histoire*. Genève, 1997; *Falsi da museo*. Catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 19 febbraio – 3 maggio 1998). A cura di Andrea di LORENZO e Annalisa ZANNI. Milano, 1998.
- 20 „Hamisítvány nem létezik többé” PASTOUREAU, Michel: *Le faux n'existe plus*. In: *Vrai et faux*. 1988. 23–25.
- 21 Pl.: Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. No. 16.32.69 és Inv. No. 16.1.63.; Paris, Musée Jacquemart-André, inv. no. MJAP-S 1226.
- 22 A magyarországi szakirodalomhoz lásd pl.: *Hamis tárgyak*. In: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Kiállításkatalógus. Szerk. MIKÓ Árpád és SINKÓ Katalin. Budapest, 2000. 449–453; KOVÁCS Éva: *Athéné helyett Malvin? Egy „bizánci” mű a magyar Nemzeti Múzeumban*. In: *Történelem – Kép*, 2000. 454–463; KISS Erika: *A székely nemzet áldozópohara*. In: *Történelem – Kép*, 2000. 464–466.
- 23 BALOGH, Jolán: *Études sur la collection des sculptures anciennes du Musée des Beaux Arts. III*. In: *Acta Historiae Artium*, tom. I, Budapest, 1953. 71–113; BALOGH, Jolán: *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest IV.–XVIII. Jahrhundert*. I–II. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975.
- 24 Ltsz. 588.56 Ajándékozási szerződés „12. Velencei iskola, XII. sz. Román oszlopfő (kő)” Szépművészeti Múzeum Irattár 663, 691/1919.

- 25 RIZZI, 1981. 45, 55.
- 26 „frotte di stranieri danarosi vanno di palazzo in palazzo trasformatosi in sedicente gabinetto di antichità, in realtà: in bazar di contraffazioni” LEVI, 1900. cxlvi.
- 27 „la Venezia dei Forestieri, mercato di antiquari falsificatori” *Archivio del futurismo*. A cura di M. DRUDI GAMBILLO e T. FIORI. Roma 1958, I. 19 (manifesto Contro Venezia passatista del 27 aprile 1910)
- 28 „E siete diventati portieri d'albergo, ciceroni, lenoni, antiquari, frodatori, fabbricanti di vecchi quadri, pittori plagiari e copisti” *Archivio del futurismo*, 1958, I. 22 (Discorso futurista ai Veneziani).
- 29 MORONATO, Stefania: *La collezione di tessuti Michelangelo Guggenheim*. In: *Bollettino – Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia*, 1986, XXX, N. S. n. 1–4. 205–212.
- 30 Erre irányuló kutatásaim az Archivio Storico del Comune di Veneziaában eddig eredménytelenek maradtak.
- 31 További kútvák pl.: Bánlak, gróf Karátsonyi-kastély; Daruvár, kastély, ma Bjelovar, Városi Múzeum; Gács, kastély; Vedrőd, gróf Zichy-kastély; Vöröskő, kastély. Köszönöm Keserű Lászlónak, hogy megtekinthettem fényképét a gácsi várkastélyról.
- 32 Részletes kifejtés: TÜSKÉS, 2009 (ld. 1. lj.) 103–105.
- 33 ROSTÁS Péter: *A rejtelmes kút. Egy velencei kút magyarországi másolatai*. In: *Ars Hungarica*, 2006/1–2. 277–306; TÜSKÉS, 2009 (ld. 1. lj.) Katalógus 59–59.6. 187–195.
- 34 TÜSKÉS Anna: *A Schmidt-cég „pozzói”-nak problémája. – The Well-Heads of the Schmidt Company*. In: *Omnia*

creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára. Essays in Honour of Mária Prokopp. Szerk. TÜSKÉS Anna. Budapest, 2009. 291–296.

Venetian Well-Heads in Hungary

A high demand for Venetian well-heads arose in the second half of the 19th century from European and overseas museums, the aristocracy and private collectors. The Budapest Museum of Fine Arts possesses one of the largest collections of Italian art in Hungary, including a total of ten Venetian well-heads. They were partly purchased by the museum directly from Venice, while other pieces found their way to the collection between 1957–1963.

As in most European countries, interest in and demand for well-heads by the aristocracy also appeared in Hungary. Travelling to Venice, purchasing carvings and placing them in home gardens were closely related to similar activities in England and Germany. With an international context in mind, in general it can be suggested that there were no prominent writers, poets or guidebook writers in Hungary who wrote about Venice and Venetian sculpture, and while interest in well-heads is documented from the 1840s in Germany, and from the 1860s in England, Hungarian aristocracy started to purchase such items only from the 1870s onwards. The emergence of well-heads in Hungary was the result of particular, multiple transfer processes, the defining feature of which is the high number of copies of Venetian originals and forgeries made in Hungary.

1. Zrumeckzy Dezső élete

Zrumeckzy Dezső azok közé a fiatal építészek közé tartozott, akik a XX. század elején felfedezték, hogy a népi építkezés tradíciója magában hordozza azokat a feltételeket, amelyek alkalmasak a modern stílus megteremtésére: az alapelemekből való építkezést, az anyaghasználatához alkalmazkodó szerkezetet, a konstrukciót hangsúlyozó díszítést, és az életfunkciókból kiinduló alaprajzot.

1883. augusztus 17-én született Inárcspusztán, Kakucs községben, Budapest közelében. Az újhartyáni római katolikus templomban keresztelték meg, teljes neve: Zrumeckzy Dezső András Kálmán (a korabeli forrásokban „c”-vel, „cz”-vel vagy „tz”-vel fordul elő; a terveit „cz”-vel írta alá, így a dolgozatban én is ezt követem). Apja, Zrumeckzy Kálmán jómódú, gazdag földbirtokos volt, édesanyja Molnár Katalin. Zrumeckzy Dezső születése után hamarosan, a családi birtok elvesztése következtében Kispestre költöztek, ahol édesapja fuvaros vállalkozó lett.¹ A belvárosi főreálba járt középiskolába, a mai Eötvös József Gimnáziumba. Itt iskolatársa volt Györgyi Dénes,² akinek emlékbeszédéből kirajzolódnak Zrumeckzy Dezső pesti életkörülményei. Családja nagy szegénységben élt, mikor vidékről a fővárosba kerültek, ezért középiskolai évei alatt dolgozott, éjszakánként építészirodákba járt rajzolni, hogy segítse szüleit, és hogy továbbtanulhasson.³ Sokszor végzett éjjeli munkát, hiszen nappal a középiskolában, majd később az egyetemen volt. Nyáron, amikor a többi diák kirándult és tanulmányozta a népi építészetet és a vidéki műemlékeket, neki az irodában kellett dolgoznia. A megerőltető éjszakai munka során szerezhette a tüdőbajt, ami 34 éves korában halálát okozta.

A József Nádor Műegyetem építési szakosztályába 1903-ban nyert felvételt, hallgatói törzskönyvét a BME levéltárban őrzik.⁴ Az egyetemi évek alatt Kós Károllyal és Györgyi Dénessel került szoros barátságba. Építési oklevelét 1907 júniusában szerezte meg, miután sikeresen teljesítette szigorlatait matematikából, mechanikából, ábrázoló geometriából, alkalmazott szilárdságtanból, középítéstanból, építési műtörténetből és építési tervezésből. Akkoriban szokás volt, hogy a végzett építészhallgatók számára a szigorlati vizsga befejezése után kéthetes külföldi tanulmányutat rendezett a műegyetem. Az 1906/1907-es évfolyamnak a reneszánsz tanszék szervezte az utat Hauszmann Alajos vezetésével, melynek során közép-italiai, főleg római emlékeket látogattak.⁵ Nincsenek adatok azzal kapcsolatban, hogy Zrumeckzy részt vett-e ezen a kiránduláson, de mivel a műegyetem finanszírozta ezt az utat, elképzelhető, hogy szerény anyagi körülményei ellenére részt tudott venni rajta. 1907 őszén régi vágya teljesült: elutazott Kalotaszegre.⁶ A korabeli forrásokban Málnai Béla és Czako Elemér is a Fiatalok⁷ néven említi az erdélyi falvakat járó építészeket, akik a Műegyetem három évfolyamából kerültek ki 1906 és 1908 között.⁸ A fiatal építészeket összekötötte az a közös építészeti szemlélet, hogy a népi architektúra szerkesztő elveinek és formakincsének tanulmányozásával létre lehet hozni új, modern építészetet. A századforduló első évtizedében jelentős munkák foglalkoztak Erdély népművészetével.⁹ A Fiatalok bejárták az erdélyi falvakat, ahonnan útjuk során mindig Körösfőre tértek vissza. „Itt találkoztak és értették meg egymást a körösfői templom körül” – írja Czako Elemér

a Magyar Iparművészet 1908-as számában. A torony szimbólummá vált a Fiatal építészek számára, ezt mutatja A Ház c. folyóirat 1909-es számának címlapján Kozma Lajos rajza is.¹⁰ Az 1906/1907-es tanév telén Kós Károly Györgyi Dénessel megszervezte az építészhallgatók közös kiállítását az Eszterházy utcai rajztermekben, ahol a fiatal építészek munkái először kerültek a nyilvánosság elé.

A diploma megszerzése után Zrumeckzy Dezső Neuschloss Kornél¹¹ és Pogány Mór¹² irodájában dolgozott. Neuschloss közbenjárásával jutott hozzá első megbízásaihoz, melyeket Kós Károllyal közösen készített: az óbudai református parókia (1908–1909) és a Fővárosi Állatkert újjáépítése (1908–1912) hamar népszerűséget hozott a két építésznek.

Egy ideig Kós Károllyal közös irodában tervezett, ahol a Műegyetem befejezése után Györgyi Dénes is csatlakozott hozzájuk.¹³ 1910 körül nyitott saját irodát, ahol irodavezetője és későbbi társa Marschalkó Béla¹⁴ volt.¹⁵

Bár kevés írásáról van tudomásunk, aktív szereplője volt a hazai kulturális életnek. A József körúti Baross-kávéház ún. Balszélfogó asztalának írókból, színházi emberekből, festőkből, iparművészekből és építészekből álló bohém társaságához szívesen csatlakozott.¹⁶ Az itt összegyűlt emberek, többek közt Kosztolányi Dezső, Karinthy Frigyes, Mór¹⁷ Zsigmond, Gulácsy Lajos, Márfy Ödön és Jánosy Béla lelkesen vitáztak és osztották meg gondolataikat egymással irodalomról, művészetről, színházról, politikáról, közéletéről. 1910. február 14-én a marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Társaság Zrumeckzy Dezsőt és Kós Károlyt tagjai közé választotta.¹⁷ A társaság az 1871-ben alapított Erdély című irodalmi és művelődési lapból nőtte ki magát Tolnai Lajos elnöklétével 1876-ban. A századforduló után fő műfajuk az értekezés volt. Az 1910. február 20-án tartott ülésen Zrumeckzy Dezső A ház c. tanulmányát olvasta fel, amely a székely népművészetről szólt.¹⁸ Építészeti szemléletéről, az új építőstílus kialakításáról – tervei és megépült munkái mellett – egy rövid írás is tanúskodik, az Épülő Magyarország, amely 1911-ben a Kritikában és a Vállalkozók Közlönyében is megjelent.

Kós Károly 1911-ben barátját javasolta utódának a Fővárosi Községi Iparrajziskolába.¹⁹ Zrumeckzy az 1911/1912-es és az 1912/13-as tanévben óraadó tanára volt az iskolának az építőiparosok novembertől márciusig tartó téli tanfolyamán. Heti négy órában tanított alaktant a 2. és 3. osztályosoknak, melyért 1000 korona tiszteletdíjat kapott.²⁰

Zrumeckzy Dezső és Kós Károly az egyetemen évfolyamtársak voltak, majd később közösen terveztek épületeket. Kós-nak feltűnt Zrumeckzy kiemelkedő tehetsége, szerinte „magasabb rendű művészi tevékenységre” volt hivatva Györgyi Dénessel és saját magával együtt.²¹ Önéletrajzában többször megemlíti Zrumeckzyt mint legjobb cimboráját, aki nász-nagya és Balázs fiának keresztapja volt. Gyakori vendég volt Sztánán is, ahol Kós Mór²² Zsigmond és Zrumeckzy Dezső „tiszteletére” hajtóvadászatot rendezett, valamint 1914-ben a sztánai protestáns bálra is meghívta őket.²² Mór²³ Zsigmond jó barátai közé tartozott; az író lánya emlékszik arra a „csodálatos mesevára”, amit a leányfalui Mór²⁴ villa ajtajára rajzolt Ferenc Ferdinánd halálakor.²³

Kós önéletrajzából az építész életútjának és munkásságának több részletét meg tudhatjuk. Évfolyamtársai származásá-

nak leírásából kiderül, hogy barátja „magyar származású pesti magyar.”²⁴ Többször beutazták együtt Erdélyt és a Székelyföldet.²⁵ Kós visszaemlékezése szerint 1908-ban együtt járták be Kalotaszeget: Hunyadról indultak, majd elérték Valkót, Győrmonostort és Körösfőt, ahonnan a Riszeg-tető alatt gyalog mentek át a sztánai vasútállomáshoz. 1913 őszén ismét erdélyi tanulmányútra indultak ketten, kétlovas szekérrel, vázlatkönyvekkel, fényképezőgéppel felszerelve. Kós önéletrajzában leírja az út állomásait: „Szeptember elején indultunk Sztánáról és október elején kerültünk oda vissza. Vándorlásunk útvonala: Sztána – Gyalu – Szentlászló – Borév – Topánfalva – Offenbánya – Verespatak – Abrudbánya – Egyed – Krakó – Gyulafehérvár – Déva – Vajdahunyad – Szászsebes – Nagyszeben – Fogaras – Brassó – Kézdivásárhely – Sepsiszentgyörgy – Csíkszereda – Székelyudvarhely – Parajd – Szováta – Marosvásárhely – Gyéres – Torda – Kolozsvár – Sztána.”²⁶

Önállóan tervezett épületei között különböző funkciójú épületek vannak: lakóház, nyaraló, iskola, gazdasági épület, községház. Kevés elkészült épületéről van tudomásunk. Főművei 1911 és 1913 között épültek Budapesten: Tormay Cecil és Herczeg Ferenc hűvösvölgyi villái, az Áldás Utcai Elemi Iskola és a Wekerle-telep lakóházai.

Az első világháborúban Zrumeckzy Dezsőt mérnöki szolgálatra osztották be, majd Szinnyei-Merse Pál sárosi főispánal együttműködve a sárosi szlovák falvak újjáépítését vezette a Kárpátokban.²⁷ Az ekkor készült épületeit, az 1915–16-ban tervezett elemi és népiskola terveivel együtt, az Árkay Aladár hagyatékában található tervrajzok alapján ismerhetjük meg. A Kárpátokban végzetesen megbetegedett, hazatérése után tüdőbajban halt meg Budapesten 1917. január 31-én. Tehetségét kortársai nagyra értékelték. Rerrich Béla kezdeményezésére a Magyar Mérnök- és Építészegylet tagjai február 5-én elhatározták, hogy Zrumeckzy műveit az egyesület saját költségén kiadják. Györgyi Dénes és Kós Károly gondoskodott a megmaradt tervek összegyűjtéséről.²⁸

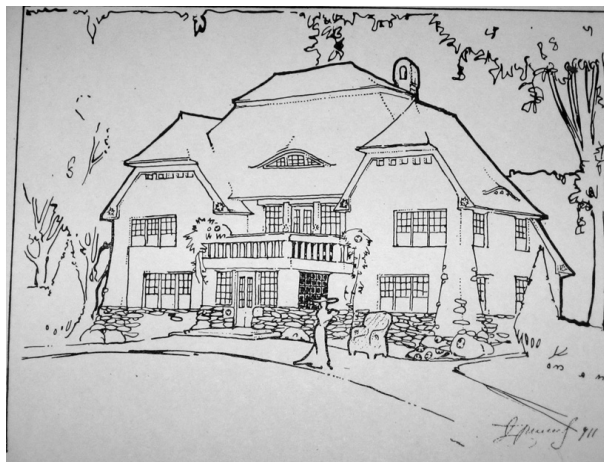
2. Budai villák

Zrumeckzy Dezső tervezte Tormay Cecil²⁹ és Herczeg Ferenc³⁰ budai villáit. Mindkét író jómódú családból származott, írói tevékenységük mellett irodalmi lapok szerkesztésével tettek a magyar kultúra fejlődéséért. Budai nyaralóik tervének elkészítésével Zrumeckzy Dezsőt bízták meg, aki az 1910-es években tehetséges építésznek bizonyult, az óbudai parókia felépült és az állatkert házainak kivitelezése is folyamatban volt. A budai villák bár magukon viselik a népi építészet sajátosságait és formáit (puritán, anyaghoz igazodó díszítés, tetőidomok, ablakformák, ácsolt faszerkezet), mégis bonyolultabb, reprezentatív külsőt mutatnak (kiugró falsíkok, íves felületek, ólomüveg ablakok, erkély, és az összetett tetőszerkezetek révén).

Buda határában a reformkorban kezdtek nyaralók valamint kirándulóhelyek épülni. A budai oldal beépítésének első rendezési terve 1876-ban készült el és csak a Vár oldalára korlátozódott, a Rózsadombon a Mecset utca környékéig terjedt. Ugyanebben az évben felépült a Margit-híd, ami közelebb hozta a budai dombokat Lipótvároshoz, ezért 1896 után tervbe vették a Rózsadomb, Rézmál, Szemlőhegy, a Vérhalom, a Törökvesz és Nyék szabályozását.³¹

2.1. Tormay Cecil villája

Tormay Cecil villája (Szalonka út 6/b, 1161 hrsz.) funkcióját tekintve nyaraló. A nyaralóház önálló típusa a XIX. század folyamán alakult ki, a romantika korában. Az emberek elvágyódtak a mindennapi élet forgatagából, igyekeztek megte-



1. Tormay villa: Tormay Cecil villája. Zrumeckzy Dezső vázlata a Magyar Építőművészet 1912/4-es számában

remteni egy természet közeli magánszférát, ahová lehetőségük van hétvégére „elmenekülni” a városból. Fontos szempont volt a pesti polgárságnak – a jó levegő és nyugalmas környezet mellett –, hogy a nyaraló a lakóházhoz, munkahelyhez közel legyen, ahonnan könnyen bejárhat a városba.

A budai hegyek parcellázására az 1830–40-es évek fordulóján került sor. Csákányi Lajos 1935-ben az Ördögárok környékéről így ír: „A Pasaréti-úton kifelé menet, elérünk a Páfrány utcába, ebből a Keselyű utcába, Szalonka-útra, majd a Kondor utcába, amelynek vidékén egy gyönyörű völgykatlan terül el vadregényes erdőséggel körülvéve. Gyéren beépített vidék ez, távol minden zajtó [...] ez álomszerű völgykatlanból visszatérve a Pasaréti-útra vezet utunk, be a város felé...”³²

A budai hegyvidéken kezdetben földszintes, oszlopcsarnokos nyaraló villák épültek, a klasszikus római villák mintájára (Csendilla 1844), majd a neoreneszánsz stílus dominált. Mivel nem szolgáltak állandó lakhelyül, kevés szoba volt bennük, alaprajzuk egyszerű, egy főteremre fűzött helyiségekből állt. A századfordulón épült villák nagyobbak, kifinomultabbak, jobban kifejezik a lakók mindennapi életét.³³ A nyaraló villák – a monumentálisabb városi bérvillákkal ellentétben – alkalmasak voltak a népi építészet hagyományainak felelevenítésére, hiszen kisebb méretük lehetővé tette a természetes anyagok alkalmazását, és a kerttel, az udvarral való közvetlen kapcsolatot kialakítását.

A Tormay nyaralót Cecil édesanyja, özvegy Tormay Béláné építtette. A házhoz 1911-ben készített tervrajzokat Zrumeckzy Dezső.³⁴ Pince, földszint, emelet alaprajz, festői távlati kép, a homlokzat, oldalhomlokzat rajza, valamint keresztmetszet és helyszínrajz látható a terveken. Mindegyik tervrajzon olvasható a tervező neve és címe: „Zrumeckzy Dezső okl. építész Bpest VIII. Kisfaludy u. 21”

A nyaraló 1912 májusára felépült. A május 18-án kiadott székesfővárosi véghatározat szerint a házat használatba lehetett venni.³⁵ A háromszög alakú telek északi végében áll a nyaraló. Így a házat a kerten keresztülmenve közelíti meg az odaérkező. A telek déli oldala mentén húzódik a Szalonka út, a másik két oldalon szomszédos telkek határolják. A terveken látszik, hogy az építész igazodni akart a hegyvidéki, erdős tájhoz, ezért a ház távlati képe köré fákat, bokrokat rajzolt. Olyan környezetet képzelt a nyaraló köré, ahol a ház lakója összhangban érezheti magát a természettel.

Zrumeckzy alaprajzát megvizsgálva az épület térstruktúrája szimmetrikus, a fő falak három egységre osztják. A be-

járat közepén helyezkedik el. Ez a tengely az épület központi, szervező eleme: itt található a letekintős hall és a feljáró az emeletre. A földszinten a hallból nyílnak a fő helyiségek: az ebédlő, a konyha, és a hálósoba; a fürdőszoba a hálósobából nyílik. Az épület északi, hall mögötti része a kiszolgáló zóna. A cselédszobát a kamrával és a wc-vel egy hátsó folyosó köti össze, ami egyben a hátsó bejárat előtere is. Ez a hátsó egység szintben is elválik, magasabban épült, mint a földszint többi része (ezt a terepviszonyok indokolták). Itt található a lépcsőház, amely levezet a mosókonyhába és a két oldalán lévő pincékhez.³⁶ Az emeleten is folytatódik a központi elrendezés: a letekintő és a hall körül található a keleti oldalon két szoba, a nyugatin egy hálósoba, a kisasszonyszoba, fürdő, valamint itt van a feljáró a tetőterre. A földszinti bejárat tér felett az emeleten terasz található. Az alaprajzból látszik, hogy Zrumeckzy könnyen átlátható nyaraló tervezésére törekedett: minden helyiség a hallból vagy folyosóból nyílik, a lakóterek jól elhatárolódnak a másodlagos terektől. A lépcsőházat a cselédek használták, így a hallból külön lépcső vezet az emeletre. Ez megfelel Toroczka elképzeléseinek is, aki szerint „Szép ha a lakó-fogadósobából egy kis festői lépcső vezet az emeletre”.³⁷ A letekintő révén a földszint és az emelet szoros egységet alkot/áthajta egymást. Ez az építészeti megoldás kezdetől fogva foglalkoztatta. A Ház 1909-es évfolyamának őszi számában, Kós Károly és Jánszky Béla tanulmányvázlataival együtt megjelent Zrumeckzy Dezső vázlatosorozata is különböző funkciójú vidéki épületekről (kápolna, legényember kisháza, legényház, sógorom háza, három udvarház, és falusi templom pap házával).³⁸ Zrumeckzy letekintős hallt tervezett a „legényember házába” és „falusi udvarházába”. Később, amikor 1910-ben egy páfrány utcai villa átalakítására kapott megbízást, Zrumeckzy a hallból külön lépcsőt tervezett, így az emeleten letekintőt alakított ki.³⁹

A letekintős megoldás párhuzamba állítható a kétszintes, galériás hallal épült villákkal (pl. Babocsy Hermann építési vállalkozó villája, Andrassy út, Árkay Aladár 1904–05; Sipeki Balás Béla miniszteri tanácsos villája, Hermina út, Lechner Ödön, 1904–05). Az emeleten végigfutó keskeny galéria reprezentatív térre utal, így azonban az emeletnek az a része elvész. Zrumeckzy nem hagyta az emelet központi terét kihasználatlanul, a letekintő körül maradt egy kis helyiség a hall számára is. A letekintős hall később, az egri Csutorás László házában tervén is megjelenik, melyet Zrumeckzy 1913 augusztusában tervezett.⁴⁰

A hall központi elrendezése az angol családi házak alaprajzát követi. A hall előnye, hogy több funkciót betölthet: itt a család összegyűlhet, vendégeket fogadhat, pihenhet. Angliában a hall az idők folyamán elvesztette funkcióját, gyakran kis folyosó lett belőle. Eredeti rendeltetését Baillie Scott hozta ismét vissza. „A sok kis szoba helyett, melyek a tulajdonosnak nem nyújtottak kényelmet, egy tágas helyiséget adott nekünk, melyet különféle célra használhatunk fel” – írta A.S. Levetus a Magyar Iparművészet 1910-es számában.⁴¹ A Tormay villában az emeleten található két szoba a hallhoz hasonlóan, szintén több funkciót tölthetett be. Itt mutatkozik meg a különbség a családi házak és a nyaraló között. A nyaralóban nem egy elzárt lakosztály az emelet, hanem a társasági élet részévé válik. A természetes fény fontosságát jelzik a szobákban a nagyméretű ablakok. A szobák, az ebédlő és a konyha a napfényes oldalon fekszenek.

A főhomlokzat külső képe a belsőt tükrözi, szintén szimmetrikus, és a falsík hármastagolást mutat. A téglapépület tetőszerkezete, csontkakontyos, galambdúcós tetői az erdélyi

népi építkezés tanulmányozásának tapasztalatait mutatják. A tető magas, de nem annyira jellegzetesen mint a falusi házakon. A házon terméskölábazat fut körbe, sarkain a fal felfelé keskenyedik az emeleti ablakok párkányáig és támpillérként zárja le a ház oldalát.

A ház tömegének hangsúlyos részét képezi a főhomlokzat földszinti bejáratának duplaszárnyas ajtaja az ablakokkal, és a fölötté lévő erkély a kőmellvéddel.⁴² A falsík elé ugró, áttört felületek, a tető íves ökörszemablakával együtt könnyedséget adnak az épületnek. Ezzel szemben a két szélső falsík kevésbé tagolt és tömörebb megoldást mutat. A földszinti hálósoba hármastagoltságában ma is az eredeti geometrikus formákba rendeződő ólomüveg ablakok láthatóak. Az emeleti ablakok a földszintihez képest a ház oldalfalai felé tolnak. Az oldaltetők háromszögű oromzata alatt öt kis négyzet alakú ablak sorakozik egymás mellett. Az oldalhomlokzatokon egy-szárnyú illetve kettős ablaknyílások és a kamra négyszög alakú kisebb ablaka helyezkedik el. A hátsó homlokzatról nem készített rajzot az építész. Ez kevésbé hangsúlyos: a földszinten a folyosóról nyílik a bejárat; a kisasszonyszoba és a cselédszoba ablaka egymás fölött található. A cselédszoba ablakából rálátni a bejáratra, így az érkező vendégeket a cseléd előre be tudta jelenteni. A belső terek emberléptékűek, kielégítik az ember gyakorlati igényeit

A ház díszítése puritán, a nyílások ritmusa ad mozgalmasságot a külsőnek. A díszítmények a szerkezeti elemeket hangsúlyozzák: a szarufán, és a földszint fa ajtókeretén egyszerű rovások láthatóak. Zrumeckzy az Épülő Magyarországon az ornamentika kérdésével foglalkozik a legtöbbet. Szerinte az ornamentika feladata, hogy a konstruktív formákat hangsúlyozza, így válhat a magyaros stílus szerves részévé. Ennek az egységnek megvalósításáért csodálja Lechner Ödönt. Lechner utánpótlásait azonban erősen bírálja: „Nem lehet tehát magyar stílusos ház az, amelyiken csak a díszítések motívuma magyar [...] A tömegekben, az anyag megdolgozásában és az erőproblémák megoldásában kell kifejeződni a magyarságnak”.⁴³

A tervrajz szerint Zrumeckzy a tetők fa záróelemére kör alakú, feltehetően festett motívumot képzelt el, és hasonlót tervezett a galambroptetők alá is, a kis ablakok összekapcsolásaként. A ma álló épületen ez nem látható. A hallból felvezető lépcső megmaradt eredeti formájában. Szerkezeti elemein díszes faragások fedezhetők fel. A függőleges oszlopokon a csillagmotívum dominál. A faragás nyomai a fény-árnyék játék segítségével hangsúlyozzák a vörösfenyő gerendák szépségét. A népművészetben mindennek meghatározott szerepe, jelentése volt, semmi nem készült öncéllal. A díszítőmotívumok jelentését a közösség tagjai mind ismerték. A kör és a négyzetbe faragott csillag a magyar nép díszítőtárának gyakori eleme. A kör motívumot használati tárgyakon (bútorokon, orsókárikán, mángorlón stb.) és kapukon, tornácfákon, fejfákon egyaránt alkalmazták. A kör alakú virágmotívumok a nap, hold, csillagjelekre vezethetők vissza. A hagyomány szerint mágikus tulajdonságokkal rendelkeztek: óvó, védő, bajelhárító erővel bírtak.⁴⁴ Az égitestekben a természeti népek eredetileg az ősök szellemeit látták. A négyzetbe faragott csillag többször megjelenik fejfákon, tornác- és verandaoszlopokon, amiket a századforduló építészei rajzaikon sokszor megörökítettek. Kós Károly a kutatásai során ház és csűr fedelének dekoratív elemeiként is felfedezte.⁴⁵ Zrumeckzy Dezső A Házban megjelent vázlatosorozatának bevezető oldalára készített, fejfát ábrázoló rajzán is ott van a faragott kör és csillagforma. Ezek az egyszerű díszítések tökéletesen igazodnak

az anyaghoz. A lépcsőházban a fa helyett a kovácsoltvas veszi át a szerepet. Az egyszerű korlát szerkezetét csigavonalak és hullámzó formák gazdagítják.

A ház mai állapota csak részben tükrözi a századfordulós villa szépségét: a főhomlokzaton, a kőkorlát kivételével, nem változtattak. Az oldalhomlokzatokon a cselédlablakokat befalazták. A villa belső felosztása a többszöri átalakítás során módosult.⁴⁶ 1954–55-ben a jellegzetes letekintős hallt beburkolták, így a két szint teljesen elhatárolódik egymástól. A villa a Tormayék után a Purgly család tulajdona lett,⁴⁷ majd az ötvenes években államosították.

2.2. Herczeg Ferenc villája

Herczeg Ferenc 3 éve lakott Vácott, amikor 1910-ben telket vásárolt a Hidegkúti úton (a mai Hűvösvölgyi úton), hogy ott „kis lakóházat” tervezzen neki Zrumeckzy Dezső. „Mikor első ízben beszéltem vele, mint afféle modern építész, azt kérdezte tőlem, miféle gondolatot fejezzen ki a házam. Szerinte minden épületnek van egy vezérgondolata. Azt mondtam, a vezérgondolat legyen: Hagyjanak engem békén!” – emlékszik vissza Herczeg a megbízásra.⁴⁸ Az író megnövekedett budapesti munkaköre miatt döntött úgy, hogy visszatér a fővárosba. A váci friss levegő és erdős táj után Hűvösvölgyet választotta lakhelyéül, ahol hasonlóan előző otthonához nyugalomban dolgozhat/élhet, távol a városi zajtól. Herczeg Ferencnek A gótikus ház című önéletrajzi emlékiratából kiderül, hogy ez a szempont számára nagyon fontos volt. „Ki akartam használni azt az előnyt, melyet a világvárosok közül talán csak az egy Budapest kínál fel, hogy polgári jövedelmű ember is tízpercnyire a központtól, a maga házában és a maga kertjében lakhatik”⁴⁹

A budai dombok lassan kezdtek beépülni. A Hűvösvölgyi útnak még a 40-es években is csak az egyik oldalán álltak épületek. „A Hidegkúti-út simán, szűzfehéren szalad fel a hegynek két, havas karjait kopaszon nyújtogató gesztenyefasor között. Egyik szélén még jórészt beépítetlen, sík terület, másik szélén villák. Nem hajszálegyforma 'korszerű családi házak', hanem villaegyniségek: mindegyik rávall gazdájára” – írja Bihari Miklós a Herczeg Ferencel készített interjú bevezetőjében, majd később az író a harmincéves épület múltjáról és jelenéről faggatja.⁵⁰ A beszélgetésből megtudjuk, hogy sokáig készültek a ház tervei, ami nem meglepő, hiszen az 1911–12-es években folyamatban volt Zrumeckzy több budapesti épületének tervezése. „A terveken ketten kotlottunk egy egész éven át, a ház külseje Zrumeckzy elgondolása, én csak a belső beosztásért vállalom a felelősséget” – emlékszik vissza Herczeg Ferenc.⁵¹

Az utcáról kétszárnyú, nagyméretű kapuzaton át jutunk az udvarra. A fedeles, galambdúcos kapu a gyalogkapu továbbfejlesztett változata, amely az erdélyi népnél a ház legfőbb ékessége volt. „A kapu díszje az életnek”⁵² Az „élet” székely nyelven mindaz, ami a kapun belül van. A Zrumeckzy-féle kapu arányaival és egyszerűségével eltér az emberléptékű, gazdag faragásokkal díszített kalotaszegi kapuktól.⁵³ A galambdúcos, gerinces tetőfedele az azonban átveszi a székelyektől, mert az hasznos eső vagy túlzottan napsütéses időben.

Zrumeckzy Herczeg Ferencnek tervezett nyaralójáról (Hűvösvölgyi út 87.⁵⁴ 11164 hrsz.) nem áll rendelkezésünkre korabeli tervrajz. Az Új Idők 1914-es számában és a Magyar Építőművészet 1913. évfolyamának augusztusi számában találunk fotókat a házról.⁵⁵ Az épület tervezésénél elsősorban a belső terek, a lakóter otthonos kialakítása játszhatott szerepet, hiszen a ház külső megjelenésén nagyon szembetűnő az



2. Herczeg villa: Herczeg Ferenc villája a Magyar Építőművészet 1913/8-as számában

aszimmetria és a terek látszólag bonyolult összekapcsolásából adódó tetőszerkezet. A tetőtér magassága megegyezik a ház falának magasságával. A két nyeregteret csatlakozásánál zegzugos tetőszerkezet teszi festőivé a házat. Az utca felőli homlokzaton, ahol rövid, boltíves előtér vezet a bejárati ajtóhoz, az ereszt különösen hangsúlyos. A kert felé boltívekkel tagolt, félkör alaprajzú, lapostetős terasz nyílt a természet felé.⁵⁶ A házhoz természetű lábazat fut végig, egészen a földszinti ablakok párkányáig. A kettes, illetve a hármas ablakok különböző méretűek; egyenes és félköríves lezárásúak. A magas kőlabazat és a ház oldalhomlokzatain a támaszok a középkori építészeti ház-erőd felfogását, a kőművesmunka megbecsülését tükrözi. Az oldalhomlokzat szimmetrikus, viszont az utca és a kert felé az építész igyekezett úgy elhelyezni a nyílásokat és összekapcsolni a tereket, hogy a ház változatos képet mutasson. A kerti homlokzaton nagyobb méretű, egyenes és félköríves lezárású ablakokon keresztül kapnak bőséges fényt a szobák; míg utca felé a kisebb-nagyobb, vízszintesen, illetve függőlegesen elhelyezett, különböző osztású nyílások kerültek egymás mellé.

A korabeli fotók alapján a tetőtéri ablakszemeket elválasztó hangsúlyos kis faoszlopokon faragott csillagmotívum van. Ugyanott, az ereszt tartó szarufákon szintén faragást láthatunk. A főbejárat magas oromfalán tölgyfaágak között a „HF 1912” felirat jelzi a ház lakójának nevét és az építés évét. Ez a stukkódísz 1913 és 1942 között kerülhetett az oromfalra, mivel a Magyar Építőművészetben közölt fotókon még nem látható, de a Bihari Miklós interjúját kísérő képen már igen.⁵⁷ Szintén nem látható a korabeli fotókon az a szobordísz, amely az utca felőli másik oromfal közepén helyezkedik el: konzolon, baldachin alatt álló, lándzsát tartó római katonát ábrázoló férfi.

A hűvösvölgyi villa kőlabazatával, nagy boltíveivel, oldalsó támaszaival középkorias benyomást kelt. Az épület arányai és részletformáiban az angol építészet befolyását tükrözi. A bejárati veranda fölötti széles eresszel megszakított oromzat, a nyeregteret letisztult formája párhuzamba állítható az angol házakkal.⁵⁸ A ház falán a támaszok Walter Crane műteremház és falusi lakóház tervén, valamint C.R. Ashbee családi ház tervén is megjelennek.⁵⁹ A félköríves záródású terasz szintén szívesen használt elem Walter Crane építészetében. Ezeknél a házaknál azonban még látszik a harmóniára, szimmetriára való törekvés a ház külső megjelenésében (az ablakok ugyanolyan magasságban kezdődnek, hármas osztásúak, egyforma magasak). Herczeg Ferenc villáján jellegzetes, hogy az aszimmetrikus alaprajz változatos külsővel párosul.

Toroczkai Wigand Ede tervezett hasonló, regényes külsejű és szabad alaprajzú épületeket, de ez a felfogás a finnekhez is közel állt.⁶⁰ A Fialatok nagy érdeklődéssel fordultak a finnek építésze felé. Az élénk művészeti kapcsolatokat jelzi, hogy Akseli Gallen-Kallela 1907–1908-ban kétszer is járt Magyarországon. A Herczeg villa tehát a népi építkezésből kölcsönzött megoldások mellett az angol és a finn építészet hatását is kifejezi.

Herczeg Ferenc és Tormay Cecil villájának tervezése és építése párhuzamosan folyhatott, mindkét épületet 1912-ben lehetett használatba venni. Ezért is érdekes a házak alaprajzának, tetőformáinak, illetve homlokzatalakításainak különbözősége. Zrumeckzy Dezsőnek valóban sikerült „villaegyeniségeket” terveznie a Hűvösvölgybe és egyben kifejeznie a századforduló szellemiségét, miszerint az otthon két fő eleme a „praktikus kényelem” és a „családias melegség”.⁶¹ A ház legfontosabb funkciója a lakóhely, az otthon nyújtása, ezért a háznak és lakójának összhangban kell lennie, a részleteknek és az egésznek is a lakóra kell vonatkoznia. Az erdélyi származású Tormay Cecil villájának tetőidomai és ácsszerkezete utal az ősi gyökerekre. Szimmetrikus alaprajza a polgári villákat követi, azonban Zrumeckzynek sikerült belecsempésznie teljesen egyedi megoldását: a letekintős hallt. Herczeg Ferenc romantikus külsejű villája formailag és arányaiban több rokonságot mutat az angol Arts and Crafts építészettel.

Jegyzetek

- 1 Ötven éves a Zrumeckzy Dezső Művelődési Ház és Könyvtár. Szerk. CZAGÁNYI László, GOLDA Andrea. Inárcs, 2003.
- 2 Györgyi Dénes (1886–1861) kortárs építész, jó barátja Zrumeckzy Dezsőnek.
- 3 GYÖRGYI DÉNES: *Györgyi Dénes emlékbeszéde*. In: *Építőipar-Építőművészet* 1917 II. 18. 37–38.
- 4 4105-ös számú Építési oklevél. In: József Nádor Műegyetem rektori hivatalának Oklevél törzskönyvei 3917–5045-ig.
- 5 Kós Károly: *Életrajz*. Szerk. BENKŐ Samu. Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó, 1991. 66.
- 6 Kós Károly: *In memoriam Zrumeckzy Dezső*. In: *Magyar Iparművészet* 1917. 46.
- 7 Kós Károly írásai alapján a Fialatok közé tartozott szűkebb értelemben Zrumeckzy Dezső, Jánszky Béla, Kozma Lajos, Tátray Lajos, Györgyi Dénes és Mende Valér és Bábolnay József. Zrumeckzy Dezső 1907 nyarán Erdély népi építészetét tanulmányozta a Fialatokkal.
- 8 CZAKÓ Elemér: *Fiatál építések*. In: *Magyar Iparművészet* 1908. 120–125.; MÁLNAI Béla: *A fiatalok. Építészeti hallgatók kiállítása*. In: *Magyar Építőművészet* 1908/2. 21–26.
- 9 Toroczkai Wigand Ede, Malonyai Dezső, Nagy Virgil írásai.
- 10 KESERÜ Katalin: *A századforduló*. Budapest, 2007. 211.
- 11 Neuschloss-Knüsli Kornél (1864–1935): Zürichben, majd Budapesten végezte tanulmányait. Párizsban Elime Boesvilwald irodájában dolgozott. 1897-ben nyitotta meg saját irodáját. Az I. világháború után a Ludovika akadémián tanított.
- 12 BENKŐ, 1991. 55.
- 13 Kós Károly Kubinszky Mihálynak írott levelében említi. *Kós Károly levelezése*. Szerk. SAS Péter. Budapest, Mundus, 2003. 586.
- 14 Marschalkó Béla (1884–1962): 1910-ben, a műegyetem után Korb és Giergl irodájában dolgozott. A háború ki-törése előtt vidéki gyárépítkezéseket irányított. A háború után a főváros építési ellenőre, majd pedig a Rimamurány-Salgótarjáni Vasmű Rt. építésze. Az ózdi Velence-munkástelep (1923–1925) az ő nevéhez köthető. A telep házai tanúsítják, hogy Zrumeckzy Dezsővel azonos építészeti törekvéseket képviselt. A magas, leköntyölt tetejű, oromzatos, széles eresszel ellátott családi házai népi ihletésűek.
- 15 GERLE János–KOVÁCS Attila–MAKOVECZ Imre: *A századforduló magyar építésze*. Budapest, 1990. 219.
- 16 BENKŐ, 1991. 98.
- 17 *A marosvásárhelyi kemény Zsigmond Társaság levelesládája. Levelek, iratok, adatok (1876–1948)*. Szerk. MAROSI Ildikó. Bukarest, Kriterion könyvkiadó, 1973. 27.
- 18 Marosi Ildikó kutatása szerint a tanulmány olvasható a marosvásárhelyi *Székely lapok* c. napilapban.
- 19 BENKŐ, 1991. 112, 117.
- 20 BFL VIII. 106, 381–1911 és 336/1912
- 21 BENKŐ, 1991. 51. Kós Károly a *Pesti Napló* szerkesztőségének írt levelében (kelt: 1930. márciusában) és Kubinszky Mihálynak küldött levelében (kelt: 1964. májusában) is úgy ír Zrumeckzyről, mint legtehetségesebb barátjáról. SAS, 2003. 256, 584.
- 22 SAS, 2003. 92.
- 23 CZAGÁNYI, 4.
- 24 BENKŐ, 1991. 41.
- 25 LYKA Károly: *Zrumeckzy Dezső nekrológja*. In: *Művészet* 1917, 39.
- 26 BENKŐ, 1991. 126.
- 27 GERLE–KOVÁCS–MAKOVECZ, 1990. 219.; LYKA, 1917. 39.; MMÉE ülései 1917. 35.
- 28 MMÉE ülései 1917. 35. Nem lehet tudni, megvalósult-e ez a kiadvány.
- 29 Tormay Cecil (1875–1937): író, műfordító, középkori legendákat fordított magyarra. 1923-tól a *Napkelet* c. folyóirat szerkesztője. Az 1918–19-es év fordulóján létrehozta a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége nevű szervezetet. Naplószerű regénye, a *Bujdosó könyv* (1921–1922) nagy sikert aratott.
- 30 Herczeg Ferenc (1863–1954): német polgári családból származott, számos novellát, regényt, színművet írt. 1895-től az *Új Idők* c. hetilap főszerkesztője
- 31 A budai hegyvidék történetéről bővebben: Juhász Árpád–Gál Éva: *A budai hegyvidék*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1988.
- 32 CSÁKÁNYI Lajos: *Budapest, Rózsadomb és vidéke*. Budapest, Globus kiadó, 1935. Oldalszám nélkül.
- 33 GÁBOR Eszter: *Budapesti villák. A kiegyezéstől a második világháborúig*. Budapest, Egyetemi nyomda, 1997.
- 34 A szeptember 29-én elkészült tervek ma a Budapest Főváros Levéltára őrzi. 11691-es helyrajzi szám tervei
- 35 A véghatározat a BFL-ban őrzött tervek között található.
- 36 Ez a szervezési elvet, a cselédek és a lakók térélnékel elkülönítését Baillie Scott is helyesli: „[A] családot alkotó két különböző elemet, t. i. magát a családot és a cselédséget úgy kell egy födél alá elhelyezni, hogy mindkét fél bizonyos egymástól való elkülönítést, zavartalanságot élvezhessen.” SCOTT, Baillie: *Milyenek a házak és milyenek lehetnének*. In: *Magyar Iparművészet* 1911. 35.
- 37 TOROCZKAI-VIGAND Ede: *A ház*. In: *Magyar Iparművészet* 1910. 315.
- 38 *A Ház*. Szerk. Málnai Béla. 1909. 267–276.
- 39 Budapest, Páfrány utca 9. Lebontották. Tervei Budapest Főváros Levéltárában az 11670 hrsz alatt. Épült 1901-ben

- Hofhauser Elek tervei szerint Apáthy Mór részére. Har-sány Oszkár és Lajos 1910-ben bízta meg ifj. Melczer Károly építész irodáját, ahol ekkor Zrumeckzy is dolgozott, hűvösvölgyi házuk átalakításával. A hetvenes években irodaház épült a helyére. A villa bővebb leírása olvasható: BORÓKAY Zsófia: *Töredékek egy budai polgári villa életéből. Zrumeckzy Dezső Páfrány utcai villája*. In: *Tanulmányok Budapest múltjából*. 2009/1.
- 40 A ház nem Zrumeckzy tervei szerint épület fel (Gerle–Kovács–Makovecz 1990). Zrumeckzy Dezső tervei a Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteményében találhatóak: távlati kép, utcai homlokzat, földszinti és emeleti alaprajz, metszet (Égy 67.70.205, 67.70.206, 67.70.207).
- 41 LEVETUS, A. S.: *Az angol családi ház és berendezése. Baillie Scott és Ashbee C.R.* In: *Magyar Iparművészet* 1910. 38.
- 42 A kőkorlát helyére mára vaskorlát került.
- 43 ZRUMECKZY Dezső: *Épülő Magyarország*. In: *Kritika* 1911 15.
- 44 Kós Károly: *Erdély népi építészete*. Szerk. BALASSA M. Iván. Szekszárd, Szekszárdi nyomda, 1989. 158.
- 45 BALASSA, 1989. 74.
- 46 1931. április 13-án és június 26-án Budapest Székesfőváros Tácsa helyszínrajzokat készített építési kérvény kiadásához. Egy 1931 áprilisában készült tervrajz szerint dr. Kiss Géza a tulajdonos, ő ad megbízást az emelet átalakításra: a hátsó terasz helyén szobát, előteret és mellékhelyiséget alakítanak ki, a fürdőszobát és a konyha fölötti szobát átalakítják. Az építőmesterek neve olvashatatlan az iraton. Dr. Kiss Géza építtette a garázst, melyet Gellért Sándor építőmester tervezett. A garázs közvetlenül a Szalonka útról nyílik. Az ötvenes években állami tulajdonba került az épület, társbérlok között felosztva. 1954–55-ben nagyobb átalakítást végeztek a házban. Ekkor már 6 tulajdonos a társbérlok. A tervekben dr. Inka Gábor az építtető. A földszinten történnek jelentős változások. A lépcsőház és a szoba közötti nyílást befalazzák, a hátsó folyosó egy részét leválasztják, ahol konyhát alakítanak ki, a letekintő gerendázott födémeket kap, a konyha egy részét leválasztják átjárónak, a hall előterét pedig több helyiségre osztják fel (szoba, kis szoba, wc). Egy 1963. április 24-i dátummal ellátott tervrajzon újabb átalakítás látható (ajtónyitás, befalazás a földszinten). Az építtető Keményfy Ottóné, a megbízott építész Ostermann Lajos.
- 47 CSONTOS Péter: *Tormay Cecile, a magyar irredenta Nagyasszonya*. In: TORMAY Cecile: *Bujdosó könyv*. Budapest, A Gede Testvérek Bt. kiadása, 2003.
- 48 HERCZEG Ferenc: *A gótikus ház*. Pomáz, Kráter Műhely Egyesület (A Singer és Wolfner Irodalmi Intézet 1939-es kiadása alapján), 2005. 290.
- 49 HERCZEG, 2005. 290.
- 50 BIHARI Miklós: *A harmincéves ház*. In: *Új Idők* 1942. III.7. 283.
- 51 BIHARI, 1942. 284.
- 52 TÓTH János: *Népi építészetünk hagyományai*. Budapest, Műszaki könyvkiadó, 1961. 129.
- 53 Malonyai Dezső a következőképpen írja le a kalotaszegi utcaajtókat: „A kis kapu nyílása ember nagyságához van szabva: két hatalmas gerendából a két ajtófélfá, ezeken nyugszik, illetve ezekbe van róva elmésen a szemöldökfára s a szemöldökfára csúpos vagy gerinces tetőfedél van rakva, hogy naptól, esőtől védje valamelyest a kiskaput... Mert a két ajtófélfá rendszeren díszes, ahogy ők mondják: «himes», – de jut díszítés a szemöldökfára s az ajtó szilárdságát biztosító gyámfákra is...”. MALONYAI Dezső: *A magyar népművészete. I. kötet: Kalotaszeg*. Budapest, 1907. 125–126.
- 54 Korábbi házszámok: Hidegkúti út 51/b, Vörös hadsereg útja 87. Budapest Főváros Levéltárában az 11164-es hrsz. alatt található iratok/tervek: Christofoletti György kőműves iparos: gépkocsiszín terve (1925. május), Christofoletti György: gépkocsiszín vasbeton tetőlemez terve (1926. október), véghatározat a gépkocsiszín használatba vételéről (1927. március), Lindwurm Nándor építőmester: kertész és söfőr-lak építésének terve (1928. július), véghatározat a földszintes melléképület használatba vételéről (1928. december), Lindwurm Nándor: virágház terve (1929. május), helyszínrajz (1929. május), véghatározat a virágház használatáról (1930. szeptember), Medgyessy Béla építőmester: átalakítás terve (alaprajz, 1965. június).
- 55 *Magyar Építőművészet* 1913/8 26–29.; *Új Idők* 1942. március 7. 283–285.
- 56 A teraszt később beüvegezték. Erre 1942-ig kerülhetett sor, hiszen Bihari Miklós írja: „...télien a terasz és a könyvtárszoba üvegtáblái mögül meleg, sárga lámpafény szűrődik ki a fehér csöndbe”. BIHARI, 1942. 283.
- 57 A 19. század második felében épült falusi házak, pincék oromháromszögén gyakran láthatunk lapos vakolatdíszet barokk illetve klasszicista motívumokkal. A koszorú a leggyakrabban használt motívumok közé tartozik. Példák erre: balatongyöröki Nagy Mihály-féle pince, vasszentmihályi ház, Borsod megyei ház Tóth János könyvében. TÓTH, 1961. 126, 181, 164.
- 58 Pl. lechworthi házak (1902–35.)
- 59 Walter Crane falusi lakóház, nyaraló és műteremház terve látható a *Magyar Iparművészet* 1900 júniusi számában. C.R.Ashbee tervei a *Magyar Iparművészet* 1910-es számában Szász Zsombor írását kísérik.
- 60 Pl. Hvitttraski villa (Saarinen, Gisellius, Lindgren, 1912.)
- 61 PETROVICS Elek: *Lakóház és Otthon*. In: *Művészet* 1907 25.

The Architecture of Dezső Zrumeckzy: The villas of Cecil Tormay and Ferenc Herczeg

In the first decades of the twentieth century Dezső Zrumeckzy (1883–1917) was one of the young architects, who wanted to create modern architecture from the principles and elements of folk art. His architecture has close ties with the Arts and Crafts movement that advocated appreciation of country life, handicraft, and the heritage of medieval building styles.

Zrumeckzy designed two villas in Buda, which reflect ideas of the turn of the century. The main function of the house is to serve as a home, with the house and its inhabitants referring to each other. Though the houses of Ferenc Herczeg and Cecil Tormay were built at the same time (in 1912), they are quite different. The Tormay-villa has a symmetric plan with a hall in the centre and a narrow corridor upstairs that overlooks the hall. Similar designs by Zrumeckzy can be found among his earlier plans and it also appears later, for example in his house design for László Csutorás in Eger. Houses with a central hall were common in English homes at the time. The plan of the Herczeg-villa is a more complicated, asymmetric plan. In its proportion and details it shows the influence of English architecture, too.

A Kecskeméti Református Újkollégium építéstörténete (1911–1913)

A Kecskeméti Református Újkollégium építéstörténetének kutatása mindig is háttérbe szorult az intézmény történeti feldolgozását célzó vizsgálódások mögött. Sajnálatos tény, hogy a művészettörténet ill. építészet tudomány korábban igen kevés figyelmet szentelt a témának. Mindezekig csupán említésekkel, rövidebb publikációkkal,¹ és egy hatoldalas tanulmánnyal² találkozhattunk a kérdés kapcsán, noha az Újkollégium méltán tekinthető a magyar századfordulós építészet és a korabeli iskolaépítészet egyik kiemelkedő példaként, Mende Valér építész oeuvre-jének legjelentősebb darabjaként.

Jelen tanulmányom a Bács-Kiskun Megye Önkormányzati Levéltárban és a Kecskeméti Református Egyházközség Levéltárában fellelhető források összegyűjtésén és feldolgozásán alapuló szakdolgozatom³ rövid összefoglalását adja, különös tekintettel az építés előzményének és a kollégium tervezési folyamatának a bemutatására.

1. Az épület

Szabadonálló, tornyokkal, rizalitokkal, erkélyekkel, teraszokkal megmozgatott tömegű, szabálytalan U alaprajzú, udvar felé benyúló épületrészekkel tagolt, szabálytalan tengelykiosztású, 2 illetve 3 emeletes, vasbeton szerkezetű, szecessziós stílusú iskolaépület. (1. kép) ÉNy-i, Szabadság térre néző aszimmetrikus főhomlokzatát középen egy erőteljesen kiugratott tömegű, felső szintjén kerek saroktornyokkal ellátott, középen óratoronnyal bővített, 3 tengelyes, háromemeletes középrizalit, É-on erkéllyel ellátott, Ny-on oromzattal záródó enyhe kiülési oldalrizalitok tagolják, melyekhez É-on teraszos kialakítású, Ny-on félkörívben kidomborodó hangsúlyos sarokrészek kapcsolódnak. Közöttük Ny-on 6 tengelyes, É-on szintenként eltérő szabálytalan tengelykiosztású, kétemeletes épületszárnyak húzódnak. A középrizalit földszinti loggiájához ÉK-ról teraszosan záródó, két-szakaszos árkádrész csatlakozik. A homlokzattagolásban kiegyensúlyozottan jelenik meg a vertikális és horizontális tagolás. A rizalitok falsíkját függőleges irányú hármassal határozza meg. A középrizalitet talajszintről induló teljes magasságot átfogó falpillérek tagolják, a főpárkány felett

hármassal boglyaív záródásban egyesülve, díszbádoggal kerettel ellátva, és ugyancsak hármassal csoportokba rendezett festett ólomüveglablakkal áttörve. A homlokzat teljes szélességében, helyenként akár emeletig felnyúló, világosbarna mészkőburkolatú lábazat vonul végig. A szárnyak második emeletén vörös színű téglaburkolat húzódik, az épületet erőteljes koronázópárkány zárja, amely felett az épület tagolását követő különböző formájú tetőidomok (nyeregteret, kontyolt és csonkakontyolt tetőzet, a középrizalit felett oromzatos kontyolt) láthatóak.

A két oldalsó- és hátsó homlokzat a főhomlokzat architektúrájához igazodik. A főbejárat a középrizalit középtengelyéből nyílik a mögötte lévő szélfogó helyiségbe, melyhez egy síkmennyezettel fedett előcsarnok kapcsolódik a boltkövekkel gyámolított háromkarú fölépcsőházba vezetve. A díszes előcsarnokhoz kétoldalt hevederekkel ellátott síkmennyezetes folyosók kapcsolódnak az épület udvar felőli oldalán körbefutva. A melléklépcsőházak a sarokbejárók mögött nyílnak.

A két emelet belmagasságú, téglány alaprajzú díszterem a középrizalit első- és második emeletét foglalja el. Síkmennyezetes boltozatát a középtengellyel párhuzamosan futó, hármassal hevederek osztják három egyenlő részre, melyek az ÉNy-i és a DK-i falon is folytatódnak. Az ÉNy-i fal alsó részében festett üvegtáblákkal berakott erkélyajtók nyílnak, felettük díszes ólomüveglablakok láthatóak, alsó 1/5 részükben figurális díszítéssel, felső részük középső tengelyében növényi ornamentikával, a széleken geometrikus mintázattal. Az udvari homlokzatok erőteljesen benyúló épületrészekkel tagoltak. A közöttük húzódó szárnyrészek kisebb változtatásokkal a külső homlokzaton látott architektúrát folytatják.

A fölépcsőházban és az É-i előcsarnokban számos eredeti részlet őrződött meg. Ilyenek a fölépcsőház alacsonyföldszintjén látható kovácsoltvas kandeláberes és kovácsoltvas korlátok, a fölépcsőház előcsarnokának félköríves átjáróit keretező festett üveglapok, a szélfogó helyiség lábazati részét borító vörös műmárvány burkolat, az É-i, kör alaprajzú, alacsonyföldszinti előcsarnok indadíszes mozaikburkolata, a falba illesztett Szántó Mártonné Kúthy Julianna síremlék (Ferenczy István, 1834) és a greés kerámiából készült magyar címer. Az épület külső részén látható kovácsoltvas díszítések, bádoggörbítések és greés burkolatok kis része ugyancsak eredeti állapotban maradt meg.

Az Újkollégium magyar századfordulós építészet monumentális középületeinek egyike. A Szabadság tér középületek által határolt reprezentatív térkialakításában elsőrendű városképi szerepe van. Hűvös, középkori építészetet idéző megjelenése, nyugtalan tömege, a tornyok, erkélyek, rizalitok alkalmazása, a homlokzatok felületalakítása és a díszítés redukáltsága a korabeli kortárs finn építészet – Eliel Saarinen, Armas Lindgren, Herman Gesellius, Bertel Jung és Oscar Bomanson – hatásáról árulkodik. A vörös téglaburkolat összefüggő síkfelületen és több szintet átfogó lizénákon való alkalmazása a skót építészet kiemelkedő alakjának Charles Rennie Mackintoshnak és az amerikai Henry Hobson Richardsonnak a hatásáról tanúskodik, míg az ornamentekkel díszített greés burkolat alkalmazása a Lechneri örökség továbbélését mutatja.



1. kép: Az Újkollégium főhomlokzata nyugat felől.
Áts Írisz felvétele, 2009

2. Az építés előzményei

Az Újkollégium építését 1908. május 28-án határozta el a Kecskeméti Református Egyháztanács.⁴ A korábban ellentétes álláspontot képviselő fenntartó testület döntése jelentős fordulatnak számított, mert ezzel végre pont került annak az 1885 óta húzódó ügynek a végére, amely gazdasági szempontok alapján végül kedvezőbbnek találata egy új kollégium felépítését,⁵ mint az Ókollégium átalakításának tervezetét.⁶

A megfelelő helyszín kiválasztása már a határozathozatal előtt, 1908. március 31-én megtörtént. Az 1906-ban alakult Építésügyi Bizottság⁷ választása a három szóba került telek közül a Szabadság tér, Főiskola tér és Keskeny utca által határolt, negyedik oldalán magántelkekkel érintkező 927 négyszögöl (3337 m²) nagyságú telekre esett,⁸ mert közel esik az Ókollégiumhoz, a kántorlakáshoz és a református templomhoz, a város közepén helyezkedik el, annak is az egyik legforgalmasabb pontján, és a két oldalán térrrel, két oldalán utcával határolt terület helyzeténél fogva lehetővé teszi, hogy a főgimnázium épületét a későbbiekben tovább bővítsék.

Kada Elek, a város polgármestere, mindvégig pártolólaga állt építkezés ügye mellé. Ígéretéhez hűen, hogy a város az építendő főgimnázium részére „ingyen telkeket engedjen át”,⁹ átadta az egyházközségnek a kiválasztott telektömb városi tulajdonban lévő V. tized 120. és 121. sz. telkek közöttéhez nem csatolandó részét¹⁰ ill. magánkézben lévő V. tized 123. és 135. sz. háztelkeket, melyek a felek közötti, 1908. szeptember 30-án megkötött csereszerződés alapját képezték.¹¹ Nem sokkal ezután két budapesti építész, Nagy Károly műegyetemi adjunktus és a Fiatalok körébe tartozó Mende Valér is tudomást szerzett az építkezés szándékáról, s a megbízás elnyerésének reményében önkéntes alapon vázlatterveket készítettek.¹² Nagy Károly tervei a kutatás során nem kerültek elő, az iratokból pedig csak annyi derült ki, hogy egyáltalán nem aratott velük sikert.¹³ Mende Valér és Dombi Lajos főgimnáziumi rajztanár közösen készített vázlattervei úgyszintén lappanganak, viszont fennmaradt a hozzájuk csatolt 1909. április 25-én kelt tervleírás, amely alapján nagyjából képet alkothatunk „tervezők” elképzeléséről.¹⁴ Ebből tudhatjuk meg, hogy Mende és Dombi a tervezés során figyelembe vették Kada Elek azon elképzelését, hogy a város tulajdonában maradó, Szabadság tér és Aradi utca által határolt saroktelekre egy, a gimnáziummal szerves kapcsolatban álló, városi múzeumnak- és könyvtárnak otthont adó kultúrpalota épüljön.¹⁵ A vázlattervek ezért ennek megfelelően egy kultúrpalotához kapcsolódó, valószínűleg fordított L alaprajzú, belsőudvaros, főhomlokzatával az Ókollégium felé néző, 2 emeletes, padlástér beépítésű, díszteremmel ellátott, „középkori gótikus történelmi” stílusban tervezett főgimnázium épületet ábrázolnak,¹⁶ ahol az intézmények közötti átjárást a magassíkszíntén lévő, egymás szomszédságában elhelyezett főiskolai és városi könyvtárak biztosítják.

A vázlattervek elkészültek ugyan, de érvényüket veszítették gr. Andrássy Gyula belügyminiszter 1909. szeptember 28-án kiadott határozatának az értelmében.¹⁷ A végzés megtagadta a város és az egyházközség között létrejött csereszerződés azon pontját, amely a magántulajdonban lévő 123. és 135. sz. háztelkek iskolai célra történő kisajátítását mondta ki.¹⁸ Hogy egy új telek kiválasztásának, és megszerzésének évekig húzódó procedúráját elkerüljék, Kada Elek a presbitérium kérésére vételár megtérítésének a fejében átengedte a kiválasztott telektömb egyházi tulajdonban lévő telkeivel határos kultúrpalotának szánt telekrészt,¹⁹ amely nemcsak

hogy pótolni tudta a kieső terület veszteségét, de jóval felül is múlta azt.²⁰

A megváltozott telekviszonyok következtében Mende és Dombi közösen készített vázlatterveinek beadása már csak egyetlen célt szolgált, hogy felhívja az egyháztanács figyelmét tervezői képességükre azzal a nem titkolt szándékkal, hogy a megbízást egy esetleges tervpályázat kiírása nélkül nyerjék el. Kérvényüket a vázlattervekkel és műleírással együtt 1909. október 24-én nyújtották be az Építésügyi Bizottsághoz, amely miután Mende korábbi munkáinak helyszínéről, Nagyváradról, a Nagyvárad hatósági főmérnökének, a Nagyvárad Királyi Állami Építési Hivatal műépítészének,²¹ illetve Pecz Samu műegyetemi tanárnak a válaszléveléből²² megbizonyosodott arról, hogy az alig 23 éves építésznél a „korral járó tapasztalatok hiányát alapos tudás és rátermettség pótolja”,²³ az 1909. december 5-én tartott egyháztanácsi közgyűlésen azt javasolta, hogy tervpályázat kiírása nélkül „bízassanak meg Dombi Lajos és Mende Valér az emelendő új főiskola épület 1:100 méretű vázlatos terveinek és költségvetésének elkészítésével”.²⁴

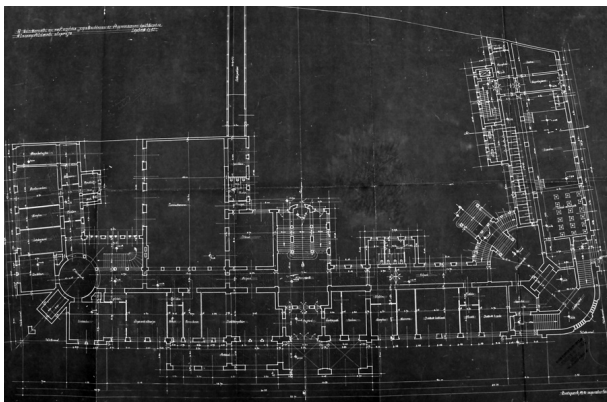
3. Az Újkollégium tervei

3.1. A telekváltozást követő első tervsorozat

Az új tervek 1910. február 13-a előtt készültek el,²⁵ és az Építésügyi Bizottság március 11-én tartott közgyűlésén kerültek bemutatásra Mende és Dombi személyes tolmácsolásában.²⁶ A sorozat egyetlen darabja sem nem maradt fenn, viszont az átvizsgálásuk végett megalapított tervvizsgáló bizottság²⁷ két szakértőjének, Nagy Virgilnek és Hauszmann Alajosnak 1910. április 7-én kelt szakvéleményéből,²⁸ illetve az Építésügyi Bizottság március 30-án felvett 46. számú jegyzőkönyvi bejegyzéséből²⁹ fény derül arra, hogy a korábbi terv koncepciójának a felhasználásával alkották meg az újabbat. A régihez képes az új terveken annyi módosítás történt, hogy a megváltozott telekviszonyok miatt a kollégium, immár középizalattal bővített főhomlokzatát a korábbihoz képest 90 fokkal balra, a Szabadás tér felé elforgatták, az épület méreteit a jogakadémia befogadása miatt megnövelték³⁰ és ennek kapcsán a feltehetően fordított L alaprajzú épületet U alakúra bővítették. A szakértők az épületet néhány kisebb módosítási javaslat mellett pedagógiai, egészségügyi és szerkezeti szempontból is alkalmasnak találták. Véleményükre alapozva az egyháztanács 1910. május 28-án kötötte meg a szerződést Mendével,³¹ akinek újabb két hónap állt rendelkezésére, hogy a terveket átdolgozza.

3.2. A második tervsorozat

Az iratokban ekkor már egyedüli megbízottként számon tartott Mende 1910. július 31-re készült el a telekváltozást követő második tervsorozattal,³² melynek 1910. augusztus 1-i dátummal ellátott, szignó nélküli, 6 lapból álló blueprint alaprajzi sorozata a Kecskeméti Református Egyházközség Levéltárában található meg (2. kép).³³ Az alapelrendezés nem változott, azonban a szabadonálló, szabálytalan U alaprajzú, rizalitokkal megmozgatott, három lépcsőházas, oldalfolyosós kialakítású, udvar felé benyúló épületrészekkel tagolt, 2 illetve 3 emeletes iskolaépület lappangónak vélt főhomlokzatát egyáltalán nem aratott sikert az egyháztanács körében, mivel Mende a szakértők által javasolt módosításoknak eleget téve – különös tekintettel arra, amely „az épület középső részén lévő erkélyszerű kiugrás földszintig menő aláfalazását” kívánta – megváltoztatta a díszterem szabályos alaprajzát, melynek következtében a középizalatt szabályos egysége felbomlott, a főhomlokzat pedig „aszimmetrikussá, úgy szólván szecesz-



2. kép: Az Újkollégium második tervsorozata, alacsonyföldszinti alaprajz 1:100. Kecskeméti Református Egyházközség Levéltára. Vasbeton terv, papír, blueprint. 104 x 67,2 cm. 1910. augusztus 1. Fotó: Áts Írisz

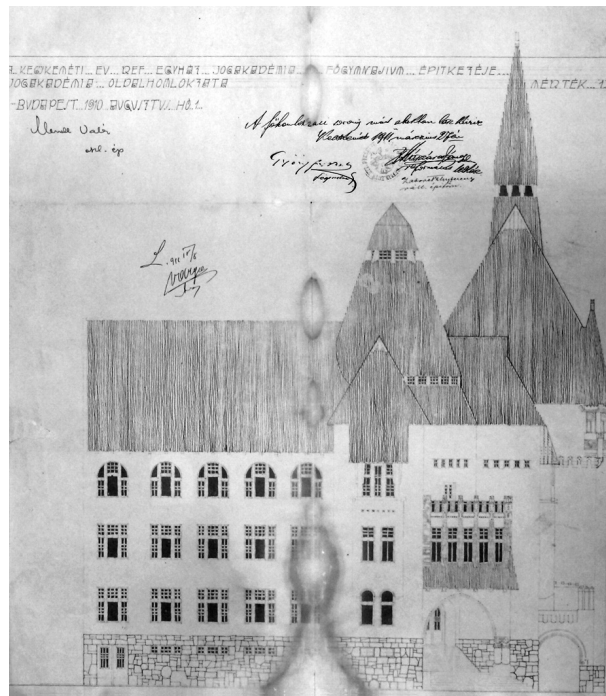
szíóssá” alakult át.³⁴ Az egyháztanács ragaszkodott a korábbi gótikus történelmi stílusban tervezett főhomlokzatképhez, ezért 1910. december 4-én megbízta Mendét, hogy egy harmadik tervsorozat keretében állítsa vissza a díszterem szabályos alaprajzát, s így a középrizalit szimmetrikus egységét, az általuk és az Építésügyi bizottság november 22-én felsorolt, lényegét nem érintő kisebb módosítások keresztülvitelével.³⁵

3.3. A harmadik tervsorozat

Mende 1910. december 17-én mutatta be az újabb terveket Hauszmann szakvéleményével együtt.³⁶ Az Építésügyi Bizottság november 22-én felsorolt módosítási javaslatainak alapján beazonosított tervsorozat 9 lapja (5 alaprajz, két oldalhomlokzat, A-B és C-D metszet tartalmazó) a Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Levéltárában található meg.³⁷ A felirattal, szignóval és a furcsa mód 1910. augusztus 1-i dátummal ellátott alaprajzokon a díszterem szabályos alaprajzának visszaállítását, a Kálvin téri oldalszárny alapincézését, ill. az alacsonyföldszinti uszodának a helyére tervezett konviktusi helyiségek kialakítását leszámítva az előzőhöz képest semmi változás nem történt. Azonban szerencsés helyzetben vagyunk a korábbiakhoz képest, mert a két oldalhomlokzat rajz alapján, nagyjából képet alkothatunk a kollégium külső megjelenéséről.

A Kálvin térre néző, 2 emeletes gimnáziumi oldalhomlokzat 3+5+3 tengelyes kialakítású. A 3 tengelyes, oromzattal záródó enyhe kiülésű oldalrizalitot alul félköríves kapunyílás nyitja, a szárnyrészt négyszögformájú ablakok sora töri át, a második emelet utolsó 3 tengelyében elhelyezett félkörív záródású ablak sor kivételével. A homlokzat teljes szélességében kőburkolatú lábazat vonul végig, a második emelete felett párkány húzódik, tömegét nyeregtető fedí, melynek cserépfedése az öttengelyes falszakasz második emeletét is beborítja. Az oldalrizalit, félkörívben kidomborodó, lizénákkal tagolt, árkádnilyásokkal és ablakokkal áttört, csonka gúlasisakkal fedett sarokrészhez kapcsolódik, amely mögött láthatóvá válik a főhomlokzat oromzatos kontyolt tetővel fedett, közepén óratoronnyal bővített, kerek saroktoronnyal ellátott, alul nyitott loggia középíriszálta.

Az 5 tengelyes, 2 emeletes, Aradi utcára néző jogakadémiai oldalhomlokzatot É-on változó tengelykiosztású oromzatos kontyolt tetővel fedett oldalrizalit tagolja, melyhez alul félköríves kapunyílással megnyitott, felül bagolyfejes pilaszterekkel tagolt, ablakokkal áttört, tornyos sarokrész kapcsolódik. A



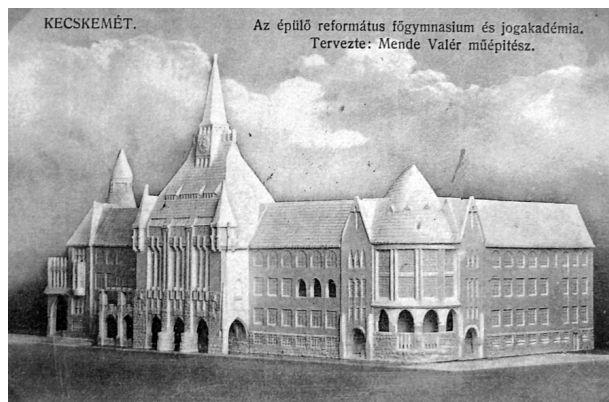
3. kép: Az Újkollégium harmadik tervsorozata, jogakadémiai oldalhomlokzat 1:100. Bács-Kiskun Megyei Önkormányzati Levéltára. Engedélyezési terv, papír, szépia. 42,3 x 47,9 cm. 1910. augusztus 1. Fotó: Áts Írisz

nyeregtetővel fedett szárny alsó három szintjén négyszögformájú, második emeletén félkörív záródású ablakok nyílnak. A homlokzat teljes szélességében, akárcsak a gimnáziumi oldalhomlokzaton, kőburkolattal ellátott lábazat vonul végig, a második emelet felett párkány húzódik (3. kép).

A sorozat lappangó főhomlokzattervének 1910. december 23-án készített újabb tervváltozata ugyancsak a Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Levéltárban található meg. A Szabadság térre néző, aszimmetrikus főhomlokzatot közepén egy erőteljesen kiugratott tömegű, alul nyitott loggiás, felül kerek saroktoronyokkal ellátott, közepén óratoronnyal bővített, 3 tengelyes, háromemeletes oromzatos kontyolt nyeregtetővel fedett középrizalit, É-on erkéllyel ellátott, Ny-on oromzattal záródó enyhe kiülésű oldalrizalit tagolja, melyekhez az oldalhomlokzat-tervek kapcsán már ismertetett, egymástól eltérő architektúrájú hangsúlyos sarokrészek kapcsolódnak. Közöttük Ny-on 6 tengelyes, É-on szintenként eltérő szabálytalan tengelykiosztású, kétemeletes épületszárnyak húzódnak. A középrizalitot a csúcsíves záródású nyitott loggia felett a díszterem 3-as csoportokba rendezett festett függönyablakai, és harmadik emelet egyenes záródású ablaknyílásai törik át. A rizalitokban hangsúlyozott vertikális tagolás mellett kiegyensúlyozottan jelenik meg a horizontális osztás. A homlokzat teljes szélességében kőburkolattal ellátott lábazat vonul végig, a szárnyak második emeleti ablakosora alatt könyöklőpárkány húzódik, az épületet enyhe kiülésű koronázó párkány zárja, tömegét az épület tagolását követő különböző formájú tetőidomok fedik.

3.4. Újabb tervek?

Az iratok a harmadik tervsorozat elfogadása után már egyáltalán nem szólnak újabb tervekről,³⁸ jöllehet ennek ellentmond az a tény, hogy a kutatások során további tervrajzok kerültek elő és ezek alapján sikerült beazonosítani egy negyedik terv-



4. kép: Képeslap az Újkollégium gipszmalettjéről. Sebestyén Imre gyűjteménye. Papír, fekete-fehér, színes. 1911. Fotó: Áts Írisz

sorozat is, melynek főhomlokzattervét és magassági szintjét alaprajzát a Magyar Építőművészet 1912/3. száma közölte le,³⁹ gimnáziumi oldalhomlokzat tervét a pécsi Janus Pannonius Múzeum Zsolnay Gyűjteménye,⁴⁰ gipsz malettjét pedig egy korabeli képeslap őrizte meg (4. kép).⁴¹

Magyar Építőművészetben közölt főhomlokzatterv az előbb tárgyalt meglevő főhomlokzatterv változatának tekinthető, hiszen csak néhány részlet módosult. Ezek közül a legszembetűnőbb: a középrizalit tetőidomának ökörszemablakkal és geometrikus mintázatú cserépfedéssel való díszítése, az É-i oldalrizalit erkéllyel és pilaszterpárral tagolt 3 tengelyes kialakítása és nyeregtető lefedése, a Ny-i oldalrizalit kapunyílásának téglaburkolatos díszítése, két emeletet átfogó pilaszterpár alkalmazása, illetve második emeleti ablakosorának csúcsívesen záródása, az összekötő szárnyrészek második emeletén végighúzódo téglaburkolat alkalmazása, a nyeregtető gerincmagasságának lecsökkentése, az É-i sarokrész felette emelkedő torony hagymasisakos lezárása, a Ny-i sarokrész főparkányig felnyúló, téglaburkolatú pilaszterek és a tetőzetet áttörő ökörszemablakok alkalmazása.

Ehhez a tervhez tartozik a Zsolnay Gyűjteményében fellelhető, 1911. május 8-án készített, szígnő nélküli, gimnáziumi oldalhomlokzat terv, melynek 3 tengelyes oromzattal záródó oldalrizalitja a főhomlokzat északi oldalrizalitját követi, a Ny-i sarokrész architektúrája a főhomlokzatterven látottakkal teljesen megegyezik, és a lábazon (akárcsak a főhomlokzatterven) kettős ikernyílás vonul végig. Ezek az azonos részletek a maketről készített korabeli képeslapon még inkább nyomon követhetőek, alátámasztva azt a feltevést, hogy biztosan létezett egy 4. tervsorozat is.

4. A megvalósult épület

Kecskemét város tanácsa, néhány kisebb kikötés mellett 1911. április 27-én adta meg az építési engedélyt a 3. tervvariációjára.⁴² A kivitelezési munkálatok egy hónappal korábban, 1911. március 27-én indultak meg⁴³ a negyedik tervsorozat alapján, azonban ehhez sem igazodtak teljesen, mert a kivitelezés során középrizalit függönyablakai, a tervezett egyenes záródás helyett, csúcsíves, oromzatos lezárást kaptak Mende 1912. február 9-én készített részletrajzát követve.⁴⁴

A kivitelezők névsora a Kecskeméti Református Levéltárban fennmaradt árajánlatokból és a korabeli sajtóból ismert.⁴⁵ A 1.378.773 koronára rúgó építkezés⁴⁶ fő vállalkozója Zaboreczky Ferenc kecskeméti mérnök volt, és a 23 munkacsoport nagyobbik felét is kecskeméti iparosok végezték. Az épület színes üvegezését és a díszterem üveglablakait Róth

Manó készítette, a homlokzaton alkalmazott greés díszburkolatot a pécsi Zsolnay gyár gyártotta le, míg a műlakatosmunkákat Tiringer Ferenc kecskeméti mester nevéhez köthetőek.

A középiskolai tanítás 1912. szeptember 20-án, a jogakadémiai előadások október 3-án kezdődtek meg a félkész épületben, melyre a városi tanács október 4-én adta meg a használatba vételi jogot. Az építkezés a tervezettől eltérően végül csak 1913. májusában fejeződött be,⁴⁷ a felhasználható anyagok utánpótlása, a greés kerámia szállítása, és az 1911. július 8-án bekövetkezett földrengés miatt. A monumentális, három lépcsőházas épület ÉNy-i szárnyában helyezték el jogakadémiát, DNy-i szárnyában pedig a gimnáziumot. A középrizalit magasföldszintjén könyvtár, első- és második emeletén díszterem, harmadik emeletén rajzterem kerültek elhelyezésre. A gazdasági helyiségek, raktárok, portaszobák, szolgálkások, mosdók és a konviktus helyiségei az alacsonyföldszinten kaptak helyet, míg a felette lévő szinteken kizárólag tanterem, szaktantermek, szertárak, laborok, igazgatói- és tanári szobák lettek kialakítva. Az intézetet pénz hiányában a régi bútorokkal rendezték be. Az épületet, 1914. május 17-én a Kecskeméti Református Egyházközség 350 éves fennállását ünneplő ceremónia keretében tervezték felavatni, azonban erre ismeretlen okok miatt végül nem került sor.⁴⁸

Jegyzetek

- 1 A legfontosabbak: GERLE János: *Mende Valér*. In: *Magyar Építőművészet*, LXXVIII. évf. (1987) 4–5. sz. 43–49.; SIMON Magdolna: *Tervek és épületek. Kecskemét építészete a századfordulón a Bács-Kiskun Megyei Levéltár tervanyagának tükrében*. In: *Cumania* 8. (Bács-Kiskun Megyei Múzeumok Évkönyve). Szerk. dr. BÁNSZKY Pál és Dr. SZTRINKÓ István. Kecskemét, Bács-Kiskun Megyei Múzeumok Szervezete, 1984. 13–56.; SÜMEGI György: *Építészeti törekvések Kecskeméten a századfordulón 1890–1919*. In: *Bács-Kiskun Megye Múltjából IX.* (Bács-Kiskun Megye Múltjából). Szerk. IVÁNYOSI-SZABÓ Tibor. Kecskemét, A Bács-Kiskun Megyei Levéltár Kiadványai, 1987. 357–423.
- 2 JUHÁSZ István: *A Kecskeméti Újkollégium építéstörténete*. Kecskemét, 1982. Kézirat a Kecskeméti Református Egyházközség Levéltárában.
- 3 ÁTS Írisz: *Mende Valér Kecskeméti Református Újkollégiuma (1911–1913)*. Szakdolgozat. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2009.
- 4 Kecskeméti Református Egyházközség Levéltára I/2. 1908. május 28. 104. sz. Kecskeméti Református Egyházközség Levéltára. Kecskeméti Református Egyházközség. Presbiteri jegyzőkönyvek. (a továbbiakban KREL I/2.)
- 5 A javaslat első ízben a kollégium gimnáziumi tanári karának a részéről hangozott el 1904. május 13-án, majd ezt követően 1906. július 8-án került szóba ismét a már megállapított 60.000 korona építési államsegély 260.000 koronára való felemelésének kérelmezése kapcsán. Mivel gr. Apponyi Albert vallás- és közoktatásügyi miniszter a kölcsön felemelésének feltételét egy új kollégium felépítéséhez kötötte, ezért az 1906. december 23-án alakult Építészeti Bizottság Papp Sándor kecskeméti építőmesterrel elkészíttette a kollégium vázlatterveit és hozzávetőleges költségvetését. A becsült összeg ismeretében Sándor István egyházi jegyző 1908. április 26-án mutatta be az Ókollégium átalakítására és az Újkollégium felépítésére vonatkozó hozzávetőleges költségek összehasonlító elemzését, amely az új építkezés költségét az első 15 évbe 4500

- koronával, 16–50 év között 5400 koronával, míg az 50. év után 10.400 koronával kedvezőbbnek találta, mint az Ókollégium átalakítását.
- 6 1896 és 1904 között Alpár Ignác, Zaboreczky Ferenc és Baumgarten Sándor is készített átalakítási terveket.
 - 7 Tagjai: Mészáros János lelkész, Györffy Balázs főgondnok, dr. Horváth Mihály, Katona Mihály, Kerekes Ferenc, dr. Kiss Albert, dr. Kiss János, Tatay Jenő, Marton Sándor főgimnáziumi tanár és Sándor István.
 - 8 1. Az Ókollégiummal szemben lévő Keskeny utca által határolt telek. 2. A Szabadság tér, Főiskola tér és Keskeny utca által határolt, negyedik oldalán magántelkekkel érintkező telek. Ez a magába foglalná az V. tized 122. sz. kántorlakás telkét, a város tulajdonát képező 120. (Papp Ferenc-féle telek) és 121. sz. (Szilágyi Zsigmond és Szilágyi Mór) telkek köztérhez nem csatolandó azon részét, amely a kántorlakás belső vonalának meghosszabbítását képező egyenes vonal, és a Főiskola tér közé esne. Végül a Keskeny utcában lévő, magántulajdonosoktól megszerzendő V. tized 123. és 135. sz. háztelkeket. 3. A Rákóczi úton, a Klapka és Mátyási utcák között elterülő telek.
 - 9 KREL I/2. 1906. július 8. 192. sz.
 - 10 A 121. számú háztelket eredetileg vásárcsarnok felépítésének a szándékával sajátította ki a város.
 - 11 Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Levéltára IV. 1908/b. 23843/1908. tanácsi szám. Kecskemét Város Tanácsának iratai. Közigazgatási iratok. (a továbbiakban BKMÖL IV. 1908/b.)
 - 12 Hogy miként szereztek tudomást a tervezett építkezésről, az a fellelt iratokból nem derül ki. Mende valószínűleg Dombi Lajos főgimnáziumi rajztanártól értesült az építkezés szándékáról. Ezt a feltevést látszik erősíteni az 1909. április 25-én kelt vázlattervekhez tartozó műleírás és annak *Dombi Lajos és Mende Valér* szignója, valamint a Kecskeméti Evangélikus Egyházközség 1909. december 19-én felvett tanácsülési jegyzőkönyve, amely Mende Dombi Lajos sógoraként említi a szó tágabb, nem etimológiai értelmében. (A rokoni kapcsolatot Mende Valér unokája Mende Judit, és Dombi Lajos unokája Ballus Edit is cáfolta.).
 - 13 *Emlékirat a Kecskeméti Református Főiskola építése ügyében.* Kecskemét, Fisch Dávid Könyvnyomdája, 1910. 6.; *A kecskeméti áll. Segélyezett Evang. Reform. Főgymnasium Értesítője az 1909–1910-ik iskolai évről.* Kecskemét, 1910. 102.
 - 14 Kecskeméti Református Egyházközség Levéltára I/5.4. 653a/1909/1910. sz. i. Kecskeméti Református Egyházközség. Gazdasági iratok. Építési iratok. (a továbbiakban KREL I/5.4.)
 - 15 Kecskeméti Református Egyházközség Levéltára I/5.4.7. 1908. április 26. Gazdasági iratok. Építési iratok. Az Újkollégium Építésügyi Bizottságának jegyzőkönyvei. (a továbbiakban KREL I/5.4.7.)
 - 16 Az építészeti formanyelv megválasztását „a már fennálló gótizáló városházzal való harmónia és a kollégium több mint 300 éves múltja is” indokolta, derül ki a tervleírásból.
 - 17 BKMÖL IV. 1908/b. 99848/III. 1909. tan. sz.
 - 18 Uo.
 - 19 Hogy ez a lehetőség egyáltalán szóba került, az a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyeletének volt „köszönhető”, mert a kultúrpalotának szánt telekrészt terjedelménél, fekvésénél és tovább bővítésének szempontjából is alkalmatlannak találta.
 - 20 A telek vételárban történő átengedésének kérelmét 1909. október 8-án nyújtotta be a presbitérium a városi törvényhatósághoz, melyet a városi tanács október 14-iki ülésén 27200/1909. sz. határozatával hagyott jóvá. A telekrész átadására végül 1909. október 22-én került sor.
 - 21 KREL I/5.4.7. 1909. november 27. 2. sz.
 - 22 Kecskeméti Református Egyházközség Levéltára I/4.F. 285/1909/1910. sz. i. Kecskeméti Református Egyházközség. Egyház közigazgatási iratok. XVII–XIX., XX. Századi fennmaradt iratok. (a továbbiakban KREL I/4.F)
 - 23 KREL I/5.4.7. 1909. november 27. 2. sz.
 - 24 KREL I/2. 1909. december 5. 278. sz. A presbitérium 278/1909. sz. jegyzőkönyvi határozatával jóváhagyta a bizottság javaslatát kiegészítve azzal, hogy a megbízottak a jelen jegyzőkönyvi határozat (mint megbízólevél) kézhezvételétől számított 60 napon belül kötelesek elkészíteni az Újkollégium vázlatterveit és hozzávetőleges költségvetését. A megbízólevél átvételére 1909. december 23-án került sor.
 - 25 KREL I/2. 1910. február 13. 25. sz.
 - 26 KREL I/5.4.7. 1910. március 11. 39–40. sz.
 - 27 1910. március 11-én alakult meg a 10 tagból álló tervvizsgáló bizottság: Nagy Virgil műegyetemi tanár, építész (Magyar Magyar Mérnök-és Építészegylet részéről), Hauszmann Alajos építész (az Országos Képzőművészeti Társulat részéről), Kada Elek polgármester (a Városi Tanács képviselőjeként), Kerekes Ferenc városi főmérnök, dr. Csabay Géza városi főjegyző, Mészáros József (a Városi Építészeti Tanács részéről), Katona Mihály főgimnáziumi igazgató, Mecznék Sándor jogakadémiai igazgató, Mészáros János lelkészelnök és Györffy Balázs főgondnok felkérésével.
 - 28 KEL I/5.4. 563/1910/1911. sz. i.
 - 29 KREL I/5.4.7. 1910. március 30. 46. sz. „Kada Elek polgármester javasolja, hogy a monumentálisnak ígérkező épület Piac téri homlokzata a kiugró középfreont két oldalán előkerttel létesíttessék oly módon, hogy az aszfalt járda az előkert és a kiugró középfreont előtt húzódjon el egyenes vonalban.”
 - 30 Az Újkollégium épülete az eredeti elképzelések szerint kizárólag főgimnáziumként funkcionált volna. Ez a gondolat egészen 1909. október 24-ig tartotta magát, amikor az Építéti Bizottság 1. sz. határozatában kimondta a főiskola mindkét tagozatának – főgimnáziumnak és jogakadémiának – közös épületben való működését.
 - 31 KREL I/2. 1910. május 28. 91. sz.
 - 32 KREL I/5.4.7. 9–11. 4.doboz. Iktatószám nélküli irat. Mende Valér 1910. augusztus 16-án írt levele az Építésügyi Bizottsághoz.
 - 33 KREL I/5.4.7. 12/d. Tervrajzok.
 - 34 KREL I/5.4.7. 1910. december 18.; KREL I/5.4. 310/1910/1911. Hauszmann Alajos és Nagy Virgil 1910. december 13-án írt szakértői véleménye.
 - 35 KREL I/2. 1910. december 4. 152. sz.
 - 36 KREL I/5.4.7. 1910. december 18.
 - 37 Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Levéltára XV. 15/b. Tervrajzok gyűjteménye, 61. téka, 653.
 - 38 Mindez bizonyára annak tudható be, hogy a presbitériumnak és az Építésügyi Bizottságnak a figyelmét ekkor már az építkezéshez szükséges 1 millió koronás jelzálogkölcsön felvétele, az 1–10. számú munkacsoportok meghirdetése, majd a beérkező árajánlatok megvizsgálása, és az építkezés kivitelezéséért felelős fő- és alvállalkozók

kiválasztása kötötte le. Mivel a munkálatok lebonyolítása roppant nagy odafigyelést és körültekintést igényelt, ezért az egyháztanács valószínűleg eltekintett attól, hogy az üléseken felvetett módosítási javaslatokat, és a javaslatok alapján elkészített újabb terveket a korábbiakhoz hasonlóan jegyzőkönyvbe vegye.

- 39 *Magyar Építőművészet*, X. évf. (1912) 3. sz. 24–31.
- 40 Janus Pannonius Múzeum Zsolnay Gyűjtemény, Zsolnay Adattár, ltsz. 61.271.2.
- 41 Az Újkollégium gipszmalettjéről készült képeslap (1911) Sebestyén Imre gyűjteményében található meg. A gipszmalett ötletét Mende Valér vetette föl az egyháztanács 1910. december 17-iki közgyűlésén. A malettet Bábolnay József építész rendelte meg Sződy Szilárd szobrászművészől a negyedik tervsorozat alapján, de nem 1:100-as, hanem 1:50-es léptékben, és nem egy, hanem 6 példányban. Végül 3 darab készült el a Kecskeméti Református Egyházközség, Kecskemét városa és Mende Valér részére, azonban mára már egyetlen darab sem látható.
- 42 BKMÖL IV. 1908/b. 8458/1911. sz. i.
- 43 Kecskeméti Református Egyházközség Levéltára I/5.4.6. 1912. március 27. Kecskeméti Református Egyházközség. Gazdasági iratok. Építési iratok. Munkanapló.
- 44 Janus Pannonius Múzeum Zsolnay Gyűjtemény, Zsolnay Adattár, ltsz. 61.271.6.
- 45 KREL I/5.4. 1–2. doboz. Költségvetések, árajánlatok; Vállalkozók Lapja, Kecskeméti Lapok.
- 46 A tetemes összeget a 350.000k építési államsegélyből, és az 1 millió korona jelzálogkölcsonból volt képes fedezni az egyházközség.
- 47 KREL I/5.4.7. 1913. május 25. 1. sz.
- 48 KREL I/4.F. 102/1914. sz. i.

The History of the Reformed New College of Kecskemét

Among the various architectural features of Kecskemét the building of the Reformed New College dominating Szabadság (Freedom) square stands out as one of the most significant edifices of the city skyline. With its sheer size and appearance it evokes cool medieval architecture, yet it is also one of the best examples of Hungarian turn-of-century general and school architecture. Furthermore, it is the most important building designed by Valér Mende.

Its construction was decided by the Reformed Church Council of Kecskemét in 1908, overruling for good, on financial grounds, the alternative scheme of transforming and rebuilding the Old College, a debate that had dragged on since 1885.

Work started with acquiring the selected building plot in the town centre. This tedious process was successfully

completed thanks to Elek Kada, the mayor of the town. Negotiations had not yet finished, when two architects from Budapest, Károly Nagy and Valér Mende, the latter being a member of the Circle of The Youth, learned of the intended construction and prepared draft plans in the hope of winning the commission. Károly Nagy's plans were not accepted, but the draft designs prepared jointly by Valér Mende and a grammar school drawing-teacher Lajos Dombi attracted attention. Although the plans are now latent, it is obvious from the attached Specifications that the intended edifice facing the Old College was planned as a building in medieval historical style, and constructed in organic relation with the future palace of culture. Meanwhile a minor change occurred in the original ground plot scheme, therefore the drafts had to be re-planned.

The new plans, also believed to be latent, were completed before 13th February 1910. Compared to earlier plans, modifications resulted in turning the main front of the college towards Szabadság square, increasing the size of the building in order to house the law academy, enlarging the ground plan and decorating the central wing with a projecting centrepiece. Overall, the plans were well received, but the Church Council insisted on carrying out some minor changes proposed in an expert's report.

Valér Mende completed his second draft series by 31st July 1910. He maintained the basic concept of his plan, but the proposed main front of his Art Nouveau building with an asymmetrical central projection did not meet with unanimous approval. The Church Council was uncompromising and stuck to the earlier presentation that had envisaged the main front in historical Gothic style. As a consequence Mende was asked to prepare a third draft, which he presented to the presbytery on 17th December 1910 to their general satisfaction. Although no new plans are mentioned in surviving documents, research has identified a fourth series of drafts, which is chiefly the modification of the previous set.

The building permit was issued by the town council on 27th April 1911. However, work had already begun a month earlier based on the fourth set of plans. This included slight modifications, such as the replacing of the originally planned straight-headed casement windows with pointed heads. The chief contractor of the construction, who was paid 1,378,773 crowns, was Kecskemét engineer Ferenc Zaboreczky. The stoneware tiling on the façade was produced by the Zsolnay Factory of Pécs, the art metal-work praises the Kecskemét master Ferenc Tiringier, and the glass windows of the ceremonial room and the colour glazing of the building were to the credit of Manó Róth. Work was finished in May 1913.

SZÉKELY MIKLÓS

Az 1900-as párizsi világkiállítás Bálint Zoltán és Jámbor Lajos által tervezett magyar történelmi pavilonjának és installációinak tervei a párizsi Archives Nationales-ban¹

A magyar történelmi pavilon

Az 1900-as párizsi világkiállítás helyszínéül a város más korábban is országos és világkiállítási célra használt területeinek mindegyikét használatba vették. Felépült a Petit és a Grand Palais a Rond Point des Champs Élysées-n az 1855-ös világkiállítás Palais de l'Industrie-ja helyén. Új csarnok épült a Mars mezőn, ahol az 1867-es, 1878-as, 1889-es párizsi világkiállítások központi kiállítás csarnokait is felépítették. 1878 és 1889 után harmadszor is használatba vették a Trocadero palotát, valamint a tizenegy évvel korábban már önálló kiállítási célra használt Szajna parti Quai D'Orsay-t. A fentiek kiegészültek az Invalidusok temploma és a folyó közötti Esplanade des Invalides és a túlsáton lévő Petit és Grand Palais új híddal és vonzaskörzetével.

A világkiállítás programkiírása két időszakra fókuszált, a jelentősebb tárlat a 19. század egészének fejlődését kívánta a látogatók elé tárni, a másik pedig az 1889-től eltelt egy évtized újabb vívmányaira fókuszált. A francia kiállítók foglalták el az összes kiállítótér ötvenhat százalékát. Ausztria 10898, Magyarország 10380 négyzetméter területen rendezkedhetett be. Magyarország a kiállító államok átlagát figyelembe véve a hetedik legjelentősebb területarányt mondhatta magáénak, 3278 kiállítójával a harmadik helyen állt.² A párizsi világkiállítás magyar részvételének szervezési előkészületei 1896-ra, az ezredéves kiállítás időszakára nyúltak vissza. A gyakorlati szervezőmunka a millenniumi ünnepek lezárulta után, 1896–1897 fordulóján kezdődött el.

A kiállító nemzetek saját, nemzeti stílusban felépített házainak előzményét az 1878-as világkiállításra felépített Nemzetek utcája és az 1889-es világkiállítás Charles Garnier tervezte negyvennégy épületből álló sorozat jelentette, amely az emberi lakóház fejlődéstörténetét mutatta be.³ A Rue des Nations épületei három különböző célból épültek fel: vonzó látványossággént szolgálhattak nemzeti reprezentációs célokat, elhelyeztették bennük azokat a nemzeti művészeti gyűjteményeket, amelyek bemutatásához a nemzetközi csarnokok nem nyújtottak kedvező feltételeket, harmadrészt pedig reprezentatív fogadások számára is alkalmasak voltak. Az 1900-as világkiállításon a Szajna parton álló Rue des Nations pavilonjai javarészt valódi épületek utánzatai, vagy az adott ország egy történelmi korszakára jellemző építészeti stílus ártéltelmezési kísérletei voltak. Edwin Lutyens brit pavilonja a Kensington House mintájára épült, belső berendezése egy modern londoni ház enteriőrjét követte. A belga pavilon az audenarde-i városháza mintájára készült el. José Urioste y Velada, hazájának spanyol reneszánsz stílusában épült pavilonja esetében egyes reneszánsz spanyol épületek elemeit használta fel, belsejében spanyolkárpit gyűjteményt mutatott be. A tizenharmadik századi francia művészet jelentős emlékeit magába foglaló Frigyes gyűjteményt bemutató német pavilon a Hanza városok építészetét követette. A nemzeti pavilonoknak helyt adó Rue des Nations egészéről Pap Henrik beszámolója hű képet ad: „[...] a Rue des Nations a Szajna partján, az idegen hatalmak pavilonjai, tizenöt egész, húsz többé kevésbé sikerült palota sora, a part felé egy összefüggő terasz-

szal egyesítve, a paloták pincéiben nemzeti vendéglőkkel.”⁴ A magyar történelmi pavilon a viktoriánus korszak építészetét idéző angol, illetve a mohamedán és szláv díszítőelemeket vegyítő bosznia-hercegovinai pavilon között helyezkedett el. Ez utóbbi pavilon másik oldalán Ausztriának a Ludwig Baumann tervei alapján készült, Fischer von Erlach építészetét idéző és ezzel a Habsburgok fénykorára utaló pavilonja állt. A Monarchiát képviselő másik két pavilon az Osztrák Birodalmi Kulturális és Oktatási és az Osztrák Birodalmi Kereskedelmi Minisztérium felügyelete alatt épült fel.

A párizsi Szajna parton felépített magyar történelmi pavilon szellemi és építészeti előzményeit a Millenniumi Kiállítás Történelmi Főcsoportja jelenti. Az 1896-os Millenniumi Kiállítás pavilonjai a magyar történelem esszenciáját, a nemzet ezer éves európai jelenlétét fejezték ki építészeti eszközökkel, felsorakoztatva a történelmi Magyarország legjelentősebb műemlékeit. A négy évvel későbbi párizsi bemutató megkövetéseivel azonban ellentétes volt a történelmi stílusok bemutatása: „a nagyobb szabású történelmi kiállítás eszméjét tulajdonképpen meg sem engedte a párizsi kiállítás programja, mely a retrospektív anyagból csupán a 19. század alkotásainak biztosított helyet.”⁵ A Bálint Zoltán és Jámbor Lajos nyomán megvalósult történelmi pavilon és az installációk modernista felfogásának kettőssége a pályázatra beadott többi terven is megfigyelhető.

A négy beadott pályaműről Alpár Ignác írt szakvéleményeket az Építő Ipar 1898. augusztusi számaiban. Az első díjat a „Paris MCM” jelíggel beadott Bálint Zoltán–Jámbor Lajos⁶-féle terv nyerte el, a kivitelezésben csak kisebb változtatások történtek az eredeti tervekhez képest. A külső homlokzaton a tervezett és a kivitelezett változat közötti kevés különbség legfontosabbika, hogy a főbejárat oldalán a jáki templom bejáratát idéző főkapu bal oldalán nem a Klobusiczky-ház oldalhomlokzata látszott, hanem a gyulafehérvári Lázói kápolna bejárata. A Szajna felé és a Rue des Nations felé néző román kori és gótikus elemekből építkező homlokzatokat kétoldalt reneszánsz és barokk épületek motívumai kötötték össze. A Quai d'Orsay felőli oldalon a jáki apátsági templom román kapuzata fogadta a belépőt, ezzel átellenben a Szajna partra a vajdahunyadi vár erkélysora nyílt. Ehhez jobb oldalról a csütörtökhelyi kápolna szentélye, támpillérek közé fogva pedig a körömcébányai vártemplom negyven méter magas tornya állt. A torony mellett balról a kassai Szt. Mihály kápolna mása állt oldalhomlokzatként, átmenet képezve a reneszánsz felé, amit a löcsei városháza nyitott árkádjai, az eperjesi Rákóczy ház tetőzete és a bártfai városháza ablakai jeleztek. A csütörtökhelyi kápolna másik oldalán, a barokk építészetre utalva, a pesti szerb templom barokkos tornya, mellette az eperjesi Klobusiczky ház rokokó homlokzata állt. A belsőbe a jáki templomét utánzó kapuzaton át juthattak be a látogatók, ettől balra a Lázói kápolna bejárata állt. A belső udvarban lévő előcsarnokot, vagyis a pavilon belső, középső részét román stílusú keresztfolyosó foglalta magába. Az udvar bal oldalán a Bethlen grófok keresdi kastélyának lépcsője és a bártfai városháza elemei köszöntek vissza.⁷ A pavilon eltérő stílusokat öt-

vöző kialakítása szerepelt az egyes installációkat részletesen leíró, előzetesen bekért dokumentációban is.⁸ A magyar történelmi pavilonban megvalósult a magyar kormánybiztosság-nak a történelmi stílusokra vonatkozó, a pályázati kiírásban is megnyilatkozó szemlélete.⁹

A második, „1900” jellegével beadott terv Komor Marcell és Jakab Dezső pályázatát takarta.¹⁰ A lechneri felfogású épületnek az Alpár-féle kritikában látható változata centrális alaprajz köré, átlós irányban, nyolc négyszögletes helyiséget mutat. A másodlagos tervváltozaton a fölépcső már kikerült a központi kupolacsarnokból.¹¹ Az épületnek már Alpár Ignác kritikájában is felsorolt erényei, azaz kiegyensúlyozott arányai, tömegalakítása, könnyen áttekinthető szerkezete, kiállítási célokra megfelelő megvilágítása, a központi csarnok közvetlen, magas oldalvilágítása miatt az Iparművészeti Múzeum épülete jelent közvetlen előképet, tömegalakítása szempontjából azonban inkább a kecskeméti városházán és a korszak baumhorni zsinagógaépítkezéseinek, elsősorban a lipótvárosi zsinagóga tervén látható tömegelrendezésnek felel meg. Komor és Jakab terve nem élt a kiállítási bizottság kiírásában engedélyezett torony állításának lehetőségével, ehelyett a Szajna felőli homlokzatra egy, az épület első emeletéről megközelíthető, kiugratott panorámateraszt helyezett el.

A harmadik, „Seine” jellegével beadott tervet Fischer József és Messinger Alajos jegyezte.¹² A centrális alaprajzú épület központi csarnokába helyezett lépcső következtében az egymás mellett sorakozó tereket kiállítási célra teljesen ki lehet használni, a felülvilágító felső helyiségek kivételével jó megvilágítás, oszlopos tagolás jellemezte. Alpár kritikája az épület felfogását, tömegalakítását és részletformáit az Iparművészeti Múzeumból vezette le. A pályázati kiírásban szereplő kettős kritérium, azaz a történelmi műemlékre vagy a kortárs modern magyar építészetre utaló felfogás érdekes keveredése figyelhető meg az épület hátsó, Szajna felőli oldalán, ahol az alapvetően lechneri felfogású tömb középső traktusába a segesvári várkapu Apostol tornyának mását illesztették be a tervezők. Az így létrejött hibrid felfogásról Alpár is elítélően nyilatkozott.

A negyedik, s egyben utolsó ismert pályamű Kolbenheyer Viktor „Körben négyszöglet” jellegével beadott pályázata volt. Mind a Komor–Jakab, mind pedig a Fischer–Messinger által benyújtott tervekben megfigyelhető megoldásként a kupolás csarnok közepére tervezte az emeletre vezető lépcsőt. A hangsúlyos magyaros motívumokat mutató tervről Alpár elég kritikusan nyilatkozott, észrevétele szerint a tervező alkalmazott ugyan magyaros motívumokat, de „inkább csak a falfelületek díszítésére és nem a formák alakítására.”¹³ A lechneri felfogás ezen a terven is megfigyelhető.

A történelmi pavilon értelmezési lehetőségeire a világkiállítás kettős programkiírásának 1889–1900 közötti időszakot bemutató része nyújt lehetőséget. A párizsi történelmi magyar pavilon – az 1896-os budapesti ünnepségektől eltérően – nem az ezeréves Magyarországot mutatta be, hanem az ezer éves államiság lezárásaként szolgáló millenniumi kiállítást mint egy folyamat végpontját jelezte, vagyis magát a millenniumi évet jelenítette meg Párizsban.¹⁴ A párizsi magyar pavilon az államalkotás és állami lét folyamatának végpontját, az európai nemzetek között ismét önállóan helyet foglaló Magyarországot mint az államszervezési folyamat 1896-ban kikristályosodott végeredményét mutatta be. Ennek a paradigmaváltásnak a jele az, hogy az 1900–1914 közötti világkiállításokkal kapcsolatos hivatalos iratokban és levelezésekben számtalan alkalommal találunk utalást Magyarországra ön-

ló, Ausztriától elkülönülő bemutatkozásának fontosságára. A múltra utaló historizáló épületek és a nemzeti-modernista felfogás kettőssége tükröződik a magyar történelmi pavilonról megjelent legkorábbi beszámolóiból¹⁵ és Mihalik József értelmezéséből is.¹⁶ A millenniumi ünnepségeket követően fel erősödött a politikai önállóságot és magyar jellegzetességeket külföldön is bemutató állami reprezentációt igénye. Az önálló magyar államiság külföldi hangsúlyozása ellen a bécsi császári udvar minden rendelkezésére álló eszközzel tiltakozott. Vadas Ferenc kutatásainak köszönhetően vált ismertté, hogy a bécsi császári udvarból kiinduló szándék sikeres megvalósulása volt a millenniumi kiállításnak kizárólagos magyar nemzeti hatáskörben, országhatárokat nem túllépő, magyar belügyként történt kezelése is.¹⁷

A francia szervezőbizottság Lukácsi Bélának írt levelében részletesen tárgyalja a magyar történelmi pavilon építészetével szemben támasztott követelményeket.¹⁸ A francia szervezőbizottság biztosította a pavilon felépítéséhez szükséges feltételeket: a Szajna felé néző homlokzatot 25 méterben maxmálták, az oldalsó homlokzatok legnagyobb kiterjedése 28,5 méter lehetett. A fenti maximális kiterjedésen belül az építésszek belátásuk szerint dönthettek a beépítés mértékéről, az épület jellegéről. Az épületsor változatos és érdekes jellege érdekében minden felépítendő épületnek az adott ország múltbéli vagy jelenlegi építészeti stílusát, vagy egy adott vidékének jellegzetes építészetét kellett követnie.¹⁹ A jelentés további része kikötötte, hogy bármilyen tornyot magassági megkötés nélkül lehet elhelyezni az épületen a Szajna felőli homlokzathoz illesztve, legalább hat méter széles nyílással az alján az akadálytalan gyalogos közlekedés érdekében. A feljegyzés szerint a Szajna parton, a pavilonok bejáratát szintje alatt, a rakpart magasságában az egyes országok gasztronómiáját bemutató éttermet vagy kisipari boltot kellett kialakítani. Ennek megfelelően a magyar történelmi pavilon alatt, egy árkádokkal tagolt szuterénben „az ország bortermelesének bemutatására alkalmas kóstoló helyiség és egy nemzeti jellegű vendéglátóhely” kialakítására került sor.²⁰

A francia Kereskedelmi és Ipari Minisztérium 1898. március 28-án küldött értesítést Fittler Kamill főépítésznek a leadott építészeti tervekben található szabálytalanságok miatt. Az elsődleges tervek tehát ekkor már túljutottak a véleményezésen, így létrejöttük időpontjának meghatározása szempontjából Lukácsi Béla levélének 1897. szeptember 28-i keletzése és az 1898. március 28-i válaszlévlé közé eső időpont számít mérvadónak.²¹ A jóváhagyásra bemutatott tervekben a meghatározott 28 x 25,5 méteres terület helyett 31,3 x 26,7 méteres beépítést tartalmaztak. A francia szervezőbizottság kritikát fogalmazott meg a homlokzat elé elhelyezett torony gyalogosforgalmat akadályozó elhelyezése miatt, javasolva a torony oldalsó homlokzatra való áthelyezését, erre azonban végül nem került sor. További problémát okozott, hogy az eredetileg meghatározott 1000 kilogramm/négyzetméter terheléshez képest a tervezett magyar építmény mintegy másfélszer súlyosabb volt. Az utólagosan beillesztett alátámasztások kérdését végül 1898. augusztus közepére sikerült megoldani, így 1899 kora tavaszán elkezdődhettek a kivitelezési munkálatok. Egy 1898. szeptember 2-i keletzésű levél tesz említést a tervek Párizsba való kiküldéséről, tehát a módosított tervek ezen dátum előtt készülhettek el. A munkák felügyeletével Fischer Józsefet bízta meg Lukácsi Béla. A második tervanyagot 1898. november 30-án nyújtották be a francia szerveknek, amelyeket december 7-i végső módosítások után elfogadtak és az 1898. június 7-e óta érvényben lévő építési szabályzat alapján megfelelőnek ítélték.²²

A pavilon tizennégy terme történelmi relikviákat mutatott be a kiállítás középpontjában a független Magyar Királyság történelmének bemutatása állt. A történelmi pavilon kiállítása három nagy egységre tagolódott: egyházi és világi művészetre, valamint történelmi fegyver és hadi kiállításra. Miklós Ödön beszámolója fontos részletet árul el a pavilon harmadik, megvalósult belső díszítési koncepciójáról és a kiállításról: „Az ezredéves történelmi főcsoport épületeinek mintájára, a Magyarországon létező, román, átmeneti, csúcsíves, renaissance, barok és roccoco stílus építészeti emlékeiből volt összeállítva a magyar pavilon, és belső helyiségei is ennek megfelelően és pedig a történelmi végrehajtó bizottság által kijelölt hazai motívumokkal díszítettek, mintegy keletét, otthonát képezve az abban kiállított történelmi emléktárgyaknak.”²³ A legnépszerűbb pavilonok közé tartozó magyar ház napi 5–6000 látogatót fogadott, a német pavilonon kívül ez volt az egyetlen, amelyet grand prix-vel jutalmaztak a szervezők.²⁴

A kiállítási csoportok installációi

A kiállításon elszórta szereplő magyar csoportok egységes installációba foglalt bemutatása lényeges kérdés volt, ennek megoldására kiemelt figyelmet fordítottak a magyar kormánybiztosság tagjai. A francia szervezőbizottság az egyes országok kormánybiztosságaival tárgyalt, közvetlen kapcsolatot nem létesített a kiállítókkal, a kiállítók kiválasztása nemzeti hatáskörben volt. E feladat megoldására az Iparművészeti Társulat egy olyan építész felkérését javasolta, aki „kiforrott, határozott egyéniséggel bír, [...] s aki alkotásaiban egyéniségét önállóan érvényesíteni tudja, másfelől pedig ismernie kell a régi hazai műiparunk emlékeiben fennmaradt s a magyar nép művészi munkáiban fölhasznált díszítési elemeknek és azoknak az alkalmazására nézve közös jelleget, a mit jogosan magyar típusnak tekinthetünk. Emellett szükséges, hogy az illető alaposan tájékozva legyen a modern művészi irányzatokról s törekvésekről.”²⁵ A társulat javaslata tehát arra vonatkozott, hogy ne csak az installáció építészeti keretét, hanem tárgyi-elrendezési részét is építészek oldják meg. A párizsi Archives Nationales-ban fennmaradt tervanyag ennek a kíváncsornak minden szempontból tökéletesen megfelel. A tárgyak újszerű osztályozása is fontos szerepet játszott a világkiállítás szervezésekor. Az új osztályozás legfontosabb sajátossága abban állt, hogy a termelési eszközöket a végtermékekkel közvetlen kapcsolatban mutatták be. E látványosságra épülő installálás részeként a gépeket és egyéb berendezéseket működés közben kellett bemutatni.

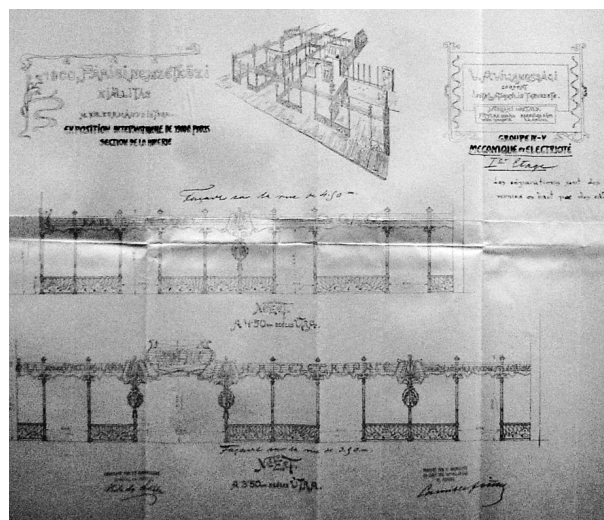
A világkiállítást tizennyolc csoportba osztották.²⁶ A magyar csoportok közül a Mars mezőn elhelyezett I, II., IV., V., VI., VII., X., XI., XIII., és XIV. csoportok közül az I. és a III. valamint a VII. és a X. közös installációban, együtt szerepeltek. Az Esplanade des Invalides szárnyban a XII. és a XV. csoportok kerültek bemutatásra, a Grand Palaisban pedig a 11. osztály II. csoportja vagyis a képzőművészeti tárgyak (festészet, szobrászat, metszetek) volt láthatóak. A Pont d'Alma mellett épült csarnokban helyezték el a XVI. főcsoportot, vagyis a társadalmi intézmények és a közgazdasági, valamint a közegészségügyi, közjóléti bemutatót. Az installációk tervei- nek nagy részét Bálint Zoltán és Jámor Lajos építész irodája készítette, kivételt képeztek a II, IV, V, XI-dik osztályok és a Vincennes-i parkban elhelyezett kiállítás installációi, amelyeket Szeszlér Sándor tervezett, valamint a magyar pékség épülete, amely Fischer József munkája volt. A munkálatokat főépítésként Fittler Kamill felügyelte. Bálint Zoltán és Jámor

Lajos nevéhez fűződnek még a csoport installációkon kívül a 72-es, 111-es és 112-es osztályok installációi is,²⁷ ezek kialakítása a többinél egyszerűbb volt, kivitelezésükben Fittler Kamill, Bálint Zoltán, Jámor Lajos építész és Mahunka Imre vett részt.²⁸ Az I–III, VII–X. és XII–XV. csoportok installációira kiírt külön pályázatot Bálint Zoltán és Jámor Lajos nyerték meg.²⁹ Az építészeti tervezés a pavilonépítészet esetében túlmutatott magának az épület megtervezésének feladatán. A kiállítási installációk tervei és a fotográfiákon megörökített végső elrendezés teljes hasonlóságot mutat, így kijelenthetjük, hogy a kiállítás berendezéséért, az installációk kialakításáért a Bálint Zoltán–Jámor Lajos építész páros volt felelős.³⁰

I. és III. csoport: Az öt méteres központi csarnokban elhelyezkedő I. és III. magyar csoportokat világos alapon alternáló színezésű levelekkel és virágokkal díszített áttört faragású, közepén stilizált páva motívummal koronázott kör alakú kapuzat határolta. A tanügyi és közművelődési csoport installációja a csarnok közlekedő folyosói irányában nyitottak voltak, a különböző oktatási intézmények módszertanát szemléltető kisebb bemutatók egymással nem kommunikáló tereit körben lechneri felfogású, fából készült, faragott-festett magyaros növényi ornamentika díszítette. Az egyes beugrók bejáratát kétoldalt a magyar művelődés jeles személyeinek büsztjei díszítették. Az installáció hátsó, a kiállítási csarnok közepén végigfutó galériájához támaszkodó oldalát áttört, dús növényi ornamentikájú festett faragás határolta. Az ipari szakoktatást bemutató részben kialakított beugróknak különböző stílusú lakás és hivatali enteriőröket helyeztek el. Az ipari szakoktatási intézmények növendékei által kivitelezett bútorok és berendezési-, és dísz tárgyak, valamint a szakiskolák módszertani bemutatói külön helyiségben voltak láthatók.

A II. (képzőművészeti) csoport installációjának építész Fischer József volt, a berendezés kialakításában a Gelb és fia cég, valamint Vidor Leo műbútorasztalos vettek részt. A Grand Palais-ban elhelyezett művészeti csoport szobor és festészeti osztályához készült installációkról nem ismerünk fennmaradt terveket.

IV–V csoport: A magyar gépgyártás és villamosság csoport installációját egy finoman kidolgozott, elegáns vaskerítés határolta, amely már anyagában is utalt a csoportok tematikájára (1. kép). A stilizált magyaros telegráfpóznák között kihúzott sürgönyhuzalok teremtettek vizuális kapcsolatot, melyekre a

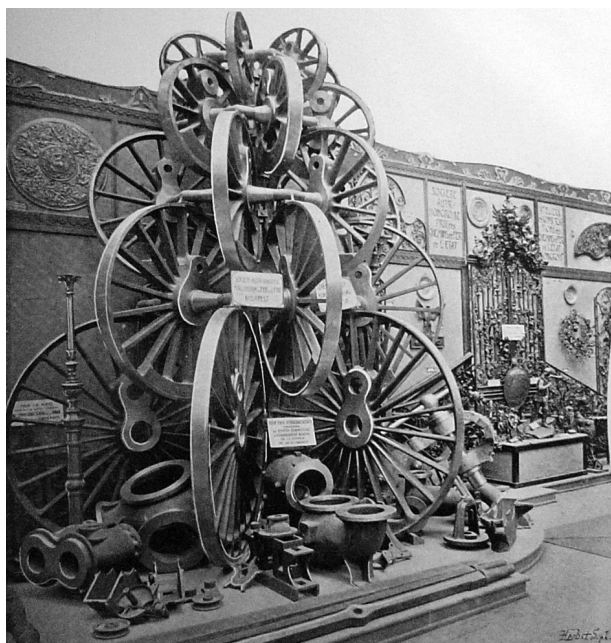


1. kép: A műszaki elektromossági csoport elrendezése. Párizs, Archives Nationales, F12 4245

kiállítók vörösréz cégtábláit illesztették.³¹ A tervek kivitelezését Szeszlér Sándor építész, a motorosztály berendezését a Ganz gyár szakemberei, Lénárd Sándor és Stark mérnökök tervezték, a kohászati és elektronikai osztályt Szeszlér Sándor, Fischer József építész és Lénárd Sándor végezték. A Palais de l'Électricité épületében kiállított V. (villamossági) csoport magyar részlege hét különálló installációt foglalt magába.³² A gépipari kiállítás installációját ipartelepek elhatárolására szolgáló fémszálak kerítés fogta körbe, sarkait gyártelepeken használt, vékony oszlopokon álló kandeláberek jelölték ki. Ornamentális motívumokat nem találunk, művészi szándék elsősorban a vashuzalok hajlításában figyelhető meg.

VI. csoport: A közlekedési csoport egy része az ipari csarnokban, másik része a Vincennes-i parkban lett elhelyezve. A csarnokban lévő kiállítási beugrókat körbefogó installáció nagyméretű félköríves és ovális bejárat nyílásokból, áttört faragású díszítőelemekből állt. A bejárat nyílások tetején a stilizált vízből kiemelkedő génuszok által tartott hajóorr és szárnyas kerekek koronázták. A vasúti kiállítást egy hatalmas homlokzati fal közepébe vágott vasúti alagutat mintázó bejáraton keresztül lehetett megközelíteni. Az installáció részét képezte egy vonatkerekekből felépített gúla is (2. kép). Ezen kívül látható volt még középen egy hajóort formázó kapu, amelyet két hajós figura tartott, valamint Jungfer Gyula alkotása, a budai királyi palota kilenc méteres vaskapuja, valamint egy tizenhat méteres láncszem az akkor épülő Erzsébet híd-ből. Az installáció hátsó falát különféle öntöttvas munkát és iparművészeti termékek díszítették. A hátsó lezárást stilizált növényi motívumok közé fogott országcímerek ritmikus sora díszítette. A vasúti rész tervezésben részt vett Fittler Kamill főépítész is Bálint Zoltán és Jámor Lajos irodája mellett.

VII–X. csoport: A mezőgazdasági és élelmiszeri csoport volt a legsikerültebb a magyar installációk közül, amely a régi Galerie des Machines harmadik oszlopkötege köré épült fel, a 115 méteres csarnokban helyezkedett el, három nagy, kereszt irányú szekcióból állt, 7,5 méteres homlokzattal és igen finom ornamensekkel díszített, felül nyitott, elegáns, fából faragott egymásba fonódó szálakból és levelekből álló növényi díszítéssel. Az installáció fából faragott részletei-



2. kép: A vonatkerekekből épített gúla



3. kép: A kohászati kiállítás bejárata

it természetű polikrómia jellemezte. Díszítésének eredetiségét az eltérő profilozású, vágott díszítő lapok összeillesztése jelentette. A szőlészeti és borászati szakkiállítás csarnoka naturalisztikus, fába faragott szőlőlugast formázott, finoman, de egyszerűen kidolgozott szőlőlevelek alkották a fő motívumot. A csarnok oldalát képező lugasok ívei felett összesen négy darab egyenként 1,2 x 4 méteres, Kézdi-Kovács László által készített tájkép mutatta be Magyarország nevezetesebb bortermő vidékeit: Badacsony, a pozsonyi dombok, Ménés vidék Arad-Hegyalján, Kecskemét környéki homokos szőlőtermő vidék a Kada dombról, Mór vidéke, Tokaj-Hegyalja, Beregszász vidéke és az erdélyi hegyalja. A Magyarországra jellemző szőlőfajták képeit Neogrády Antal akvarelljei mutatták be. A díszítés tükrözte a belső elrendezést, a kisebb és nagyobb cégek, mint például a magyar borok gondos és igen festői elrendezésben voltak láthatók. A tervezésben Fittler Kamill, Bálint Zoltán, Jámor Lajos, kivitelezésben a Gelb és fia cég, Mahunka Imre és a Thék gyár vettek részt. A kertművészet VIII. csoportját egy üvegházszerű csarnokban és a szabadban elhelyezett stilizált fából álló, könnyed, színes kerítéssel körbevont szekciót is a Bálint Zoltán–Jámor Lajos páros tervezte, a berendezést Thék Endre kiállítási bútorzatával tették teljessé. A látogató először egy Olgyay Ferenc által tervezett 21 x 6 méteres diorámát láthatott, amely a Kárpátok flóráját és faunáját mutatta be. Az erdészet, vadászat, halászat IX. csoportjának közepén felépített erdőrészletet körben magyarországi vadfajok, szarvasagancsok, trófeák és vadászfegyverek díszítették. Az installáció tervezésében Fittler Kamill, Bálint Zoltán, Jámor Lajos, a belső kialakításban Földi János és Lendl Adolf erdészeti szakmérnök vettek részt.

XI. csoport. A VIII. és a X. magyar szekciók mellett a bányászati kiállítás XI. csoportja volt dekorációs szempontból a legjobban kidolgozott, amely a bányászati és kohászati csoportot foglalta magába. A bányászati csoport bejáratánál bányászok egy szikla mellett álló csoportja volt látható dinamit robbantásra készülve (3. kép). A kerítés mögött a sóbányászatot bemutató csoport helyezkedett el. A kohászati bemutató ugyanezen a részen helyezkedett el, szerszámokat fém és üveg vitrinben helyezték el. Középen munkások egy csoportja állt körbe egy kohót, az ebből felszálló füstöt vékony, finom fémszálak alkották. A tervezéskor törekedtek magyaros ornamentikájú vasalatok bemutatására. Az installáció építé-

szei Fittler Kamill és Szeszlér voltak, a szobrászati dísz Margó Ede és Langer Ignác készítették.

XII. és XV. csoport: A lakberendezést és kisebb iparágak bemutatóit magába foglaló magyar csoport az osztrák szekció mellett helyezkedett el. Erre is a többi installációhoz hasonló gondos kialakítást volt jellemző, a díszítést színes, stilizált virágok és levelek alkották. Hajlékony és gazdag kerítés fogta közre az első emeleti galéria alatt elhelyezkedő szekciót, amelyben számos fontos enteriőrt lehetett látni: Fittler Kamill, Bálint Zoltán és Jámbor Lajos építészek, Faragó Ödön, Vastagh György, Mahunka Imre és Langer Ignác, a Gelb és fia cég, Steinbach Gábor tervei alapján. Itt állították fel a budai királyi palota, a parlament és a főváros egy-egy jelentős fogadó és dolgozószobáját. A különböző kisebb iparágak (kocsi-, hangszer-, sokszorosító ipar) a kiállítás területén elszórtan mutatkozhattak be. A háziipari cikkek számára egy kisebb, art nouveau hatásokat mutató pavilon is készült, tervezője nem ismert.

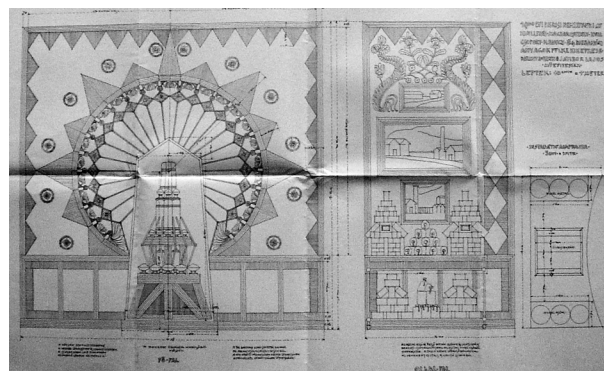
XIII. csoport: A textil és ruházati szekció kialakításában Bálint Zoltán és Jámbor Lajos együtt alkalmazták a többi csoportban megfigyelhető, kétfajta konstrukciós elvet. A szekció sugaras alaprajzából következően nagyobb mennyiségű áru bemutatására volt alkalmas. A bejáratot itt is elegáns, egyszerű és modern stílusú, a falakat suba kivarrások díszítették, külön fülkét rendeztek be a magyar házi szövőiparnak, valamint elhelyeztek egy népies és egy úri viseletbe öltöztetett babát is. A folyosó felé dupla árkád nyílt, ennek lábazati részét domborművek és színes emberi figurák alkották. Fittler Kamill Sándor, a Bálint Zoltán–Jámbor Lajos páros, Thék Endre műbútorasztalos, valamint a Gelb és fiai cég vettek részt az installáció kivitelezésében.

XIV. csoport: Az emeleti galérián elhelyezett vegyeszeti kiállításba egy barokkos-art nouveau-s bejáraton lehetett bejutni, tetején denevérszárnyat viselő génusz figurákkal. A jellegzetes, stilizált növényi motívumokkal díszített trapezoid formájú vasból és üvegből készült vitrineket könnyed ívsor határolta egymástól, mellettük pihenődiványokat helyeztek el. A magyar installációk többségétől eltérően a bécsi Secession formavilágát idéző bemutató tervezésében Fittler Kamill Sándor, a Bálint Zoltán–Jámbor Lajos páros, kivitelezésében Balogh Lóránd dekorátor vett részt.

XVI. csoport: A szociális intézményeket bemutató csoport magyar részlege a XVI. csoport egyéb nemzeti bemutatóhoz képest egyike volt azon keveseknek, ahol a festett fából készült díszes kialakítására különös gondot fordítottak. Az ipari és mezőgazdasági dolgozók védelmére létrejött intézeteket festményeken és grafikákon mutatták be. Fittler Kamill mellett, Bálint Zoltán, Jámbor Lajos építészek vettek részt az installáció kivitelezésében.

XVIII. csoport: A hadászati csoport bejáratának két oldalán egy-egy fából faragott stilizált, összeérő lombkoronájú fa keretezte melyre egy szintén fából faragott, karmában kardot tartó turulmadarat helyeztek, az ajtókeret felső zónájában magyar és horvát zászlókkal körbevett egyesített magyar címerként helyeztek (4. kép). A király lovas szobrát díszes kolonnád fogta közre. A szobor mellett a magyar hadsereg uniformisát viselő alakok látszóttak, az installációt felgúllázott fegyverek és zászlót tették teljessé. Fittler Kamill mellett Bálint Zoltán, Jámbor Lajos építészek, Mahunka Imre, valamint a Gelb és fiai cég vettek részt az installáció kivitelezésében. A csoportot len és gyapotárú kiállítás mellett bőrárú, posztó, élelmezési, lőszer és fegyverzeti bemutató alkotta.

A nemzeti jelleget és a modern, azaz art nouveau-s, szecessziós építészet alkalmazását tükröző magyar installációk



4. kép: A hadászati installáció részlete. Párizs, Archives Nationales, F12 4245

megfeleltek mind a hivatalos francia kiírásnak, mind a magyar nemzeti bizottság elvárásainak. A magyar nemzeti bemutatók installációi nemcsak a népi motívumokból építkező nemzeti-modernista építészeti irányzatokat gazdagították, hanem Ausztria egységesítő, birodalmi művészetet propagáló szándékaival szemben jelentettek ellenállást.³³ A tervanyag újabb részlettel szolgál a századforduló építészeti gyakorlatáról, az installációk tervezését és a kiállítási tárgyak elrendezését is építészekre bízta. A szerencsésen fennmaradt tervek és a kiállításról rendelkezésünkre álló fotográfiák összehasonlítása arról tanúskodik, hogy az installációkat és a tárgyak elrendezését teljes egészében az eredeti építészeti tervek szerint alakították ki.

Jegyzetek

- 1 A tanulmány megírásához kapcsolódó kutatás Klebelsberg Ösztöndíj révén vált lehetővé.
- 2 MIKLÓS Ödön: *Magyarország és társországai az 1900-ik évi Párizsi Nemzetközi Kiállításon*. Budapest, Atheneum, 1903. 141–153.
- 3 Három évvel később jelent meg az építész Charles Garnier és a történész Auguste Ammann tollából az emberi lakóház története könyv formájában: GARNIER, Charles–AMMANN, Auguste: *L'Habitation humaine*. Paris, Librairie Hachette, 1892. Az emberi lakóház történetét bemutató pavilonokról lásd: BOUVIER, Béatrice: *Charles Garnier (1825–1898) architecte historien de l'Habitation humaine*. In: *Livraisons d'histoire de l'architecture*. 2005. No. 9. 43–51.
- 4 PAP Henrik: *A párizsi kiállítás épületei*. In: *Magyar iparművészet*, 1900. 176–181.
- 5 CZOBOR Béla: *Magyarország történelmi kiállítása*. in: *Magyarország a párizsi világkiállításon*. Budapest, Horvánszky, 1900. 9.
- 6 Jámbor Lajos eredeti nevét, azaz Frommer aláírást olvashatunk a legkorábbi terveken.
- 7 *A magyar történelmi kiállítás...* 1900. 15.
- 8 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. Renseignement statistiques demandés. Jelzet nélküli irat.
- 9 A tervek részletes bemutatását lásd: SZÉKELY Miklós: *Az 1900-as párizsi világkiállítás magyar építészeti alkotásai*. in: *Omnis Creatura Significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk: Tüskés Anna. Budapest, CentrArt. 2009. 285–289.
- 10 *Építő Ipar*, 1898. augusztus 3. 198.
- 11 Az elsődleges tervváltozatot valószínűleg a Magyar Építészeti Múzeum jelenleg még beletárolatlan anyagában szereplő tusrajz és alaprajz jelenti. A tusrajz kecsesebb tömegarányai és a központi csarnokba helyezett főlépcső

- alapján állítjuk, hogy a múzeumba került tervek az Alpár által a kritikájában a második tervváltozatként említett időközbeni változásokat még megelőző, első tervváltozat felfogását tükrözik. Ezúton köszönöm Ritoók Pálnak, hogy felhívta figyelmemet a tervekre.
- 12 *Építő Ipar*, 1898. augusztus 3. 203.
 - 13 *Építő Ipar*, 1898. augusztus 3. 207.
 - 14 SZÉKELY, 2009. 286.
 - 15 *A párisi kiállítás magyar csoportjai egy részének installációs tervei*. In: *Magyar Iparművészet*, 1900, 1–2. szám, 53–56.
 - 16 MIHALIK József: *A magyar történelmi pavilon*. In: *Magyar Iparművészet*, 1900. 325–333.
 - 17 VADAS Ferenc: *Programtervezetek a Millennium megünneplésére*. (1893). In: *Ars Hungarica*, 1996. 28–29.
 - 18 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1897. szeptember 28. Jelzet nélküli irat.
 - 19 „Le caractère de la construction est également laissé à votre appréciation; il est à désirer toutefois que pour obtenir de l'ensemble de ces petits Palais un effet intéressant et varié chaque pays choisisse dans son architecture nationale, soit ancienne, soit moderne, des types d'habitation ou de monuments dont la reproduction caractérise nettement une époque de l'histoire du pays ou une région de son territoire.” Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1897. szeptember 28. Jelzet nélküli irat.
 - 20 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1900. február 5. 9049. sz. irat.
 - 21 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1898. március 28. Jelzet nélküli irat.
 - 22 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1899. január 23. Jelzet nélküli irat.
 - 23 MIKLÓS, 1903. 157.
 - 24 MIKLÓS, 1903. 167–172.
 - 25 *A párisi kiállítás magyar csoportja egy részének...* 1900. 55.
 - 26 I. csoport: Közoktatás; II. csoport: Képzőművészet; III. csoport: Tudományok és művészetek; IV. csoport: Gépészet; V. csoport: Elektromosság; VI. csoport: Mérnöki tudományok és Közlekedés; VII. csoport: Mezőgazdaság; VIII. csoport: Kertészet; IX. csoport: Erdészet – Vadászat – Halászat; X. csoport: Élelmiszeripar; XI. csoport: Bányászat – Kohászat; XII. csoport: Épületdíszítés és lakberendezés; XIII. csoport: Textil és ruházati ipar; XIV. csoport: Vegyipar; XV. csoport: Egyéb iparágak; XVI. csoport: Népjóléti intézmények – Közegészségügy – Közjótékonyosság; XVII. csoport: Gyarmati kiállítás – ezen Magyarország nem szerepelt, valamint XVIII. csoport: Hadügy és tengerészet.
 - 27 Archives Nationales. F12 4245. Lukácsi aláírásával ellátott hivatalos feljegyzés alapján. Jelzet nélküli irat.
 - 28 Archives Nationales. F12 4245. Rapport général. Hongrie. Jelzet nélküli irat.
 - 29 MOL K 232 Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/7981.
 - 30 SZÉKELY, 2009. 287.
 - 31 Az installációk részletes leírását lásd még: BOROS Samu: *A párisi magyar kiállítás kalauza*. Budapest, Pallas, 1900.
 - 32 BOROS, 1900. 10.
 - 33 „Whereas the Austrian interest in peasant art originally stemmed from a desire to exert imperial control over the region, the Hungarian folk art revival from the beginning had been part of a search for modern national identity as well as a sign of resistance.” HOUZE, Rebecca: *National Internatinalism. Reactions to Austrian and Hungarian Decorative Arts at the 1900 Paris Exposition Universelle*. In: *Studies in Decorative Arts*, Fall-Winter 2004-2005. 90.

Plans of the Hungarian pavilion and installations at the Paris World Exhibition in 1900

This study presents the plans of the Hungarian pavilion and installations at the Paris World Exhibition in 1900. The concept of the 'Rue des Nations' on the bank of the Seine was based on the idea to represent the national architecture of exhibiting countries. Hungarian cultural politics aimed to alter the international reputation of the country at the turn of the century by presenting the image of both an economically and culturally independent country within the Austro-Hungarian Empire. This radical aim had its political roots in the Compromise of 1867 and its first evident visual representation, the festivities of the Millennium in 1896 celebrating the 1000-year-old state. Three of the four plans for the Magyar world exhibition pavilion presented in 1898 to the jurors of the Hungarian Executive Commission used elements of the vernacular-like style of the Museum of Applied Arts (designed by Ödön Lechner and opened in 1896). The fourth pavilion, eventually realised and known as the "Historical Pavilion" of Zoltán Bálint and Lajos Jámbo, was composed using architectural elements of more than a dozen historical monuments in Hungary. The group installation within the exhibition halls truly represented modern Hungarian architecture with a vernacular taste following the architectural principles of Ödön Lechner. The study presents in detail the plans of the Hungarian Historical Pavilion and the group installations of Zoltán Bálint and Lajos Jámbo which were discovered in the Archives Nationales in Paris in 2007.

Jánszky Béla és a bécsi Első Nemzetközi Vadászati Kiállítás magyar pavilonja

1. A kiállítás

1910-ben került megrendezésre az első nemzetközi vadászati kiállítás Bécsben („Erste Internationale Jagdausstellung Wien 1910”). A kiállítás először foglalkozott a vadászattal, mint önálló kiállítási témával.¹ A vadászati kiállítás alap gondolata már 1898-ban felmerült, majd az 1905-ben megalakult, főként arisztokratákból álló előkészítő-bizottság 1908-ban kívánta megrendezni a császár 60 éves uralkodói jubileumán. Ez a dátum azonban egybeesett az alsó-ausztriai iparegyet kiállításával. Végül a kiállítás időpontjául az 1910-es évet jelölték ki, Ferenc József császár 80. születési évfordulóját.²

A kiállítás fővédnöke Ferenc József volt. A rendezést az önkéntes, baráti alapon szerveződő bizottság látta el (Ausstellungskommission), a pénzügyi támogatást a kormányzatól (minisztériumoktól, 400.000 korona) és Bécs városától (300.000 korona), illetve a Bécsi Kereskedelmi- és Ipari Kamarától kapták (20.000 korona).³ A kiállítás rendezőbizottságának (Ausstellungskommission) elnöke Max Egon Fürst zu Fürstenberg volt.⁴ Az egyes országok külön bizottságokkal rendelkeztek (ausländische Komitees). A magyar bizottság tiszteletbeli elnöke gróf Serényi Béla (Földművelésügyi Minisztérium), elnöke Esterházy Miklós herceg, alelnökei gróf Esterházy László és Ottlik Iván voltak.⁵ A kiállítás vezetését a mérnök Wilhelm Robert Huber látta el, a kiállítás építészeti kialakításáért a főépítész, Alexander Décsey volt a felelős.⁶ A kiállítás létrehozásának célja az volt, hogy a vadászatot nagy nyilvánosság előtt, helyszín- és időbeli korlátozás nélkül, a lehető legteljesebben mutassa be.

A nemzetközi vadászati kiállítás a bécsi Praterben kapott helyet, az egykori 1873-as kiállítás helyszínén, az ún. Ausstellungsplatzon.⁷ Az épületek nagy része kifejezetten a kiállítás céljára épült, ideiglenes épület volt, illetve kibérelték az 1873-as ipari kiállításra készült Rotundát, melyet azóta minden Praterben rendezett kiállításon használtak.⁸ A 130-nál is több különböző – új és régi – pavilonban és kisebb-nagyobb épületben vadászati témájú kiállítások (pl. trófeák csarnoka, vadászati statisztika, vadászati oktatás, vadászfegyverek), művészeti tárlatok (iparművészet, kerámiák, régi és modern művészet, zenepavilon), az egyes nemzetek vadászattal kapcsolatos bemutatói kaptak helyet és nagy számban voltak jelen a szórakozás, vendéglátás céljait szolgáló létesítmények is.

A vadászati kiállítás főépítésze, Alexander Décsey végezte a kiállítás helyszínrajzának és a legtöbb olyan pavilon terveinek elkészítését, amelyeket nem a kiállító nemzetek építészei terveztek.⁹ A budai származású, a budapesti Műegyetemen, majd a bécsi Technische Hochschulen, később a bécsi Akadémián, Theophil Hansennél tanult Décsey több korábbi kiállítás építészeti kialakításában működött közre.¹⁰ A fontosabb épületeket Décseyen kívül Cesar Poppovits, Otto Prutscher és Robert Örley tervezte.¹¹ A különböző épület-, kert-, tó- és útépitési munkák 1909 júniusában kezdődtek, ezt követték a gáz-, víz- és villanszerelés munkálatai. 1909 őszén a legtöbb építmény már tető alatt volt, megkezdték a belső berendezések kialakítását.¹² A kiállítást 1910. május 7-én nyitották meg és 1910. október 17-én zárta be kapuit.¹³

A kiállítás helyszíne a Haupt-Allee és az Ausstellungsstrasse között, a Rotundától déle és nyugatra terült el, a déli-, észa-

ki- és nyugati kapukon keresztül lehetett megközelíteni.¹⁴ A helyszínrajz alapján négy területi egységet különböztethetünk meg: 1. a főbejárat, a Südportal felől érkezve a Kaiser-Allee mentén elhelyezkedő pavilonok megtekintése után 2. a Rotunda fogadta a látogatót, 3. majd innen a Fest-Strasse mentén a mesterséges tó (Teich) felé, illetve ettől délre az Avenue der Ernährung utcáján folytathatta útját. 4. A kiállítást nyugaton a szórakozás és vendéglátás céljait szolgáló Luna-park zárta. A központi épület a Rotunda volt – noha a kiállítást korábban nem a Rotunda köré tervezték. Az 1873-as rendezvényről örökölt épület dominanciájának ellensúlyozására hozta létre Décsey a két párhuzamos utcát (Fest-Strasse, Avenue der Ernährung), melyek mentén a nemzeti kiállító-pavilonok (osztrák pavilon, magyar vadászakastély, Bosznia és Hercegovina, Németország (és külön Bajorország is), Anglia, Franciaország, Olaszország, Norvégia, Svédország, Kanada és Perzsia különálló pavilonjai).¹⁵ Ez a kiállítási rész területileg is egységes képet nyújtott, hangsúlyos épülete a tó mögött, a kis magaslaton, dombon elhelyezett Mürsteg, a császári vadászakastély pontos mása, Décsey tervei szerint. Ez a magassági kiemelés egyúttal lehetőséget adott a Rotunda hatalmas méreteinek kompenzálására is.

A rendezvényről 1912-ben kiadott díszes albumban az építészettel foglalkozó írás az épületeket három nagy csoportra lehet osztja.¹⁶ Az első csoportba tartoztak a hagyományos uradalmi épületek, vadászakastélyok, melyek pontos másolatai voltak az eredetieknek; közülük a legkiemelkedőbb az előbb említett Mürsteg volt. Ezek a Prater facsoportjai közé, természeti környezetbe ágyazott, teátrális megjelenésű épületek aratták a közönség körében a legnagyobb sikert. A második (ún. átmeneti) csoportot azok a pavilonok alkották, melyek külső megjelenésükben ugyan hagyományos épülettípusokat követtek, belül azonban a kiállított tárgyaknak szentelték őket. A főépítész utasításának megfelelően az egyes nemzetek pavilonjainak tervezői a nemzeti vonások kiemelésére törekedtek, így ide sorolható az összes nemzeti kiállító-pavilon. A berlini Hans Alfred Richter német vadászakastélya és a német életterme elemeiben a szász királyi moritzburgi kastélyt idézi, félkör alakú bejáratához egykarú lépcső vezet. Anglia a Wright tervei szerint épült kicsi, favázás, loggiás pavilonban, Svédország a gróf Cronstedt által tervezett, svéd szakmunkások által kivitelezett, fából készült, egytornyos villában mutatkozott be. Ez utóbbinak a fehér ablakkeretekkel tagolt, vörös homlokzata és az ókort idéző fakerítése a svéd építészeti jellegzetessége. Végül a harmadik csoport azokat az épületeket tömörítette, melyek kifejezetten a kiállítás céljait szolgálták, és külsejükben nem hagyományos, nemzeti épülettípusokhoz kötődtek. Ide sorolt Feldegg minden historizáló- és modern stílusjegyeket mutató épületet. A Décsey tervei alapján készült nagyméretű osztrák kiállító-pavilon négyoszlopos portikusosztimpanonos bejáratával uralta a Fest-Strassét. Eredetileg ősi nemesi vadászakastélyt terveztek, végül a kiállítótermek nagy száma miatt döntöttek a célnak jobban megfelelő, szimmetrikus, inkább a historizmushoz kötődő múzeumarchitektúra mellett. Az Idegenforgalmi palota három bejáratának oszlopos portikusza még a historizmus szerkesztési elveit mutatja, de Décsey ezt ötvözi a szecesszió modern formavilágának le-

egyszerűsített díszítőelemeivel; a régi és új stílus harmonikus találkozása leginkább a Közmunkaügyi Minisztérium részlegének bejáratánál valósult meg. Modern egyszerűségével, érdekes, kör alaprajzú, ablakokkal szegélyezett lanternájával hívja fel magára a figyelmet Prutscher Alsó-Ausztria-iparpavilonja. A funkciójában is a modernitást tükröző, főbejáratán szecessziós növényornamentikával befuttatott Kineamatográf tervezője szintén Décsey volt, kivitelezője a Kupka & Orglmeister, az épületszobrászati munkákat a Jung, Russ & Cie. végezte, az 1000 fő befogadóképességű színházterem székeit a Thonet fivérek készítették.

A kiállítást a zárás után az Osztrák Kiállítási Bizottság (Österreichische Ausstellungskommission) minden szempontból sikeresnek ítélte: elsősorban azért, mert belföldről és külföldről egyaránt sok tárgy érkezett, de emellett azért is, mert a kiállításnak sajátosan bécsies karaktert kölcsönzött a helyszín, a Prater, melynek természetes szépségét messzemenően kihasználták. Külön kiemelték a pavilonok magas színvonalú építészetét is. Végül, a rendezvény pénzügyi szempontból is nyereséges volt.¹⁷ A befolyt összegből Ferenc József kívánságára alapítványt hoztak létre és a pénzből gyermekotthont építettek a szegény vadászok gyermekei számára.¹⁸ A rendezvényt – a viharos időjárás ellenére – összesen 2,7 millió fő látogatta. Ezt a látogatószámot az addig Bécsben rendezett kiállítások közül egyik sem, még az 1873-as kiállítás sem érte el.¹⁹

2. A magyar pavilon

A magyar pavilon, az ún. magyar vadászkastély (Ungarischer Jagdschloss) előkelő helyen, a Luna-park és a nagy tó között, az Avenue der Ernährung végén helyezkedett el. (1. kép) Aki a kiállítást a Westportal felől közelítette meg, a magyar pavilont pillantotta meg először. A mesterséges tavon kialakított szigeten kávézók és zenepavilon kapott helyet. Körülötte az osztrák pavilonok: a magyar kastélytól északra egy bécsi vendéglő, majd – átellenben a magyar vadászkastéllyal – dombon emelkedett a Mürzsteg, mellette Bosznia és Hercegovina kicsi épülete, majd a hatalmas méretű osztrák kiállító-épület. Ez utóbbit a tó felől egy hozzáépített kávézón keresztül is meg lehetett közelíteni, de a főhomlokzata a Fest-Strasséra nézett.²⁰

Érdemes hangsúlyoznunk, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia államkeretében lévő magyar fél önálló pavilonban kapott bemutatkozási lehetőséget. Azt, hogy Magyarország



1. kép: A magyar pavilon főbejárata. Forrás: Erste Internationale Jagdausstellung Wien 1910. Offizielles Souvenir. Wien, 1910

külön pavilonban állít ki, már 1909-ben eldöntötték. Ezzel kapcsolatban Darányi Ignác földművelésügyi miniszter 1909 májusában ezt írta a főudvarmesternek, Montenuovo Alfréd hercegnek: „Az 1910. évi wieni első nemzetközi vadászati kiállítás wieni vezérbizottságának meghívására a magyar kormány készséggel határozta el azt, hogy a kiállításban Magyarország saját, külön emelendő vadászkastélyával vegyen részt.” És hogy „ezen kiállítás külső fényét megjelenésével emelje s kiállításának tartalmával annak erkölcsi és anyagi eredményét gazdagítsa.”²¹

Ismerünk egy színes, szép kivitelezésű, nyomtatott, Décsey által tervezett helyszínrajzot 1906-ból. A terven a később megvalósult elrendezéshez képest a Rotunda központi szerepe jobban érvényesül, mivel Décsey annak nyugat-keleti fő-tengelyében húzta meg a kiállítás legfontosabb utcáját. A tavat a későbbi Luna-park területére tervezte, körülötte a külföldi országok pavilonjaival, melyeknek alaprajzát is jelzi, ezért lehetséges, hogy ő tervezte volna azokat is. A helyszínrajzon a magyar pavilon nincs külön feltüntetve, későbbi helyén egy külföldi országnak szánt épület látszik (a többi ország épülete sincs külön megnevezve).²² A következő, 1908-as helyszínrajzon – melyet szintén Décsey tervezett – a különálló magyar pavilon már meg van nevezve (Ausstellungspavillon des Königreiches Ungarn): a 78. számú, L-alakú épület, melynek alaprajzából valamiféle rizalitot bejáratra következtethetünk. E terv szerint a magyar pavilon kisebb területet kapott volna, mint a későbbi vadászkastély.²³

Végül a vadászkastély magyar építész(ek) tervei szerint valósult meg. Kérdés azonban, hogy ki lehetett a felépült pavilon tervezője. A kiállítási vezetők az épület tervezőjeként Fischer Józsefet (1873–1942) nevezik meg.²⁴ Ugyanígy az ő nevét olvassuk az Erdészeti Lapok 1909. júliusi számában, mely az Esterházy Miklós herceg elnökletével megtartott országos magyar bizottság kiállítással kapcsolatos ülésén történeteket így foglalja össze: „A magyar vadászkastély tervezője bemutatta a vadászkastély terveit s a bizottság nagy örömmel győződött meg azokból arról, hogy az építendő kastély motívumaiban magyar s amellet egy kiállítási csarnokhoz, de egyúttal egy vadászkastélyhoz fűzött igényeket szerencsésen egyesíti. A vadászkastély tervezője, az e végből már megtartott zártkörű eszmei tervpályázat nyertese, Fischer József műépítész.”²⁵

A kivitelező személyére vonatkozó információt az Offizieller Hauptkatalogban olvashatunk, mely Gregersen tüneti fel. Ezzel az állítással hozható kapcsolatba valószínűleg az a Magyar Építészeti Múzeum anyagában található levél, melyet Fischer József Gregersen és Fiainak címzett. A levél szövege a két fél között valamilyen szerződésre utal, mellékletének szövege azonban – mely feltehetőleg további részleteket tartalmaz az ügyre vonatkozóan – elmosódott, olvashatatlan.²⁶

Jánszky Béla (1884–1945) – akinek életművével több éve foglalkozunk – szerepéről a pavilon tervezésében nem szólunk a kiállítási vezetők.²⁷ Jánszky azonban saját maga így említi az épületet a magyar formatörekvéseket elemző művében: „Jánszky és Fischer wieni vadászkiállítási kastélya.”²⁸ A szakirodalom a pavilonnal kapcsolatban elfogadja, hogy az épületet Fischer József Jánszky Bélával közösen építette.²⁹ Az egyes művészek feladatainak meghatározásakor Fischer Józsefet a külső, Jánszky Bélát a belső átalakítás tervezőjeként tüntetik fel.³⁰ A pavilon berendezésével kapcsolatban Maróti Géza neve is felmerült.³¹ A vadászati kiállítás magyar vadászkastélyával kapcsolatos információk igazolásához a levéltári forrásokhoz fordultunk. A továbbiakban e kutatás eredményeit ismertetjük.

2.1 A Magyar Országos Levéltár vonatkozó anyagai

A magyar pavilonban kiállított tárgyak és az épület ügyét magyar részről – a vadászati téma miatt – a Földművelésügyi Minisztérium intézte. A minisztériumnak a Magyar Országos Levéltárban található anyagai között több iratot találtunk, mely a kiállítással foglalkozik. A magyar pavilon tervezésére a minisztérium a zártkörű eszmei tervpályázat kiírása mellett döntött, mivel a kiállítás megszervezésére igencsak kevés idő jutott.³² A pályázatra hét budapesti építész hívtak meg. A pályaművek beérkezésének határideje 1909. március 22. volt. Végül öt terv érkezett: 1. Balogh Lóránt; 2. Fischer József; 3. Hoepfner Guido és Györgyi Géza; 4. Schulek János; 5. Quittner Zsigmond tervei.³³

A bizottság már a beérkezés napján felbontotta a pályaműveket, a bírálati ülést 1909. március 26-án tartották meg, majd egy szűkebb körű műszaki bizottságot hoztak létre.³⁴ Ez a szűkebb bizottság háromszor tartott külön ülést a tervek részletes elbírálása ügyében.³⁵ 1909. április 8-án hirdették ki az eredményt.³⁶ Szerencsére az írásos tervbírálatokat ismerjük. A bizottság Fischer József tervét helyezte az első helyre, mivel ennél „sikerült a helyszíni elrendezés, a helyiségek centrális csoportosítása által. Hatásos perspektíva, jó közlekedés és legtöbb férőhely, jó megvilágítás. [...] Ha ezen terv jelenlegi ábrázolási formájában nem is fejezi [ki] teljesen a vadászkastély karakterét, mégis oly építészeti elemeket rejt magában, a melyek a kivitelben, a vadászkastély-jelleg tökéletesebb ki-domborítását látszanak ígérni.”³⁷

Balogh hatalmas vadászkastély tervét elsősorban azért kritizálták, mert architektúrája „sem a történelmi stílushoz, sem a modern és magyaros törekvésekhez nem simul.”³⁸ Schulek homlokzati tornyát inkább templomhoz, mint kiállítási vadászkastélyhoz méltónak találták.³⁹ Quittnernél a belső kihasználhatóságot vitatták.⁴⁰ Hoepfner és Györgyi első tervében a helytelen belső magasságokat, alternatív tervükben a kiállítófülkék kedvezőtlen nappali megvilágítását és a főbejárat sziklacsoporthoz rejtését kifogásolták.⁴¹

A „felkért és a pályázaton ténylegesen részt vett” öt pályázó 600–600 koronát kapott munkájáért. A bíráló bizottságban végzett munkájáért Fittler Kamill és Kertész Róbert 300–300 koronát kapott.⁴² A Földművelésügyi Minisztérium minisztertanácsa 200.000 korona támogatást szavazott meg a kiállítás költségeinek fedezésére.⁴³ Ezután pedig az összes beérkezett pályamű terveit 1909. április 9–13-ig a minisztérium erdészeti főosztályának második emeleti tanácstermében közszemlére tették.⁴⁴ A közönség ekkor megtekinthette a terveket, sajnálatos módon mi azonban ma már ezt nem tehetjük meg. A tervek nincsenek az iratanyag mellett, és a levéltár – minisztériumok iratai közül kiemelt – tervei között sem.⁴⁵

2.2 A bécsi levéltárak vonatkozó anyagai

A pályázat után a Budapesten elkészített terveket valószínűleg Bécsbe vitték, és a helyszínen megkezdték a pavilon felépítését. Így azokat a bécsi levéltárak anyaga is őrizhetné, ezért budapesti kutatásaink után a bécsi állami és városi levéltárak vonatkozó anyagának átvizsgálásába kezdünk. Tovább bonnyolítja az anyag hollétének kérdését, hogy a kiállítási terület, a Prater ebben az időben még az uralkodó magánbirtoka volt, tehát nem a városi közigazgatás alá tartozott. Az egyes kiállítási épületek építési engedélyének kiadásához viszont a városi tanács megfelelő szervéhez kellett fordulni. A Prater ügyeinek intézését az uralkodó megbízásából a birodalmi főudvarmesteri hivatal (Oberhofmeisteramt) végezte, és a

Praterben külön főfelügyelő (Prater-Inspektor) ellenőrizte a Praterrel kapcsolatos munkálatokat.

A magyar pavilonra vonatkozóan a következő adatokat találunk a bécsi városi levéltár, illetve az állami levéltár különböző anyagaiban: 1909. szeptember 15-én a főudvarmester beleegyezését adta a pavilon felépítéséhez, melyet továbbított a bécsi városi tanács építési ügyekkel foglalkozó osztályához (Magistratsabteilung XIV.). Ezt követően a kiállítás főbiztosa (General-Kommissär) kérelmezte a tanácsnál az építési engedélyt (Baubewilligung).⁴⁶ Mivel a Prater-felügyelőség nem talált kifogást – csupán nyomtatékosította a kiállítás többi épületére is vonatkozó bontási határidőt (1911. február 1.) – a tanács megadta az engedélyt az építkezésre (1909. november 20.). Majd a tanács értesítette a főudvarmestert.⁴⁷ Az iratokban azt találtuk, hogy a magyar pavilon építési felügyeletét a cseh származású, Bécsben működő Gustav Orglmeister végezte.⁴⁸ 1910. április 11-re készen állt a pavilon, megtartották a helyszíni szemlét, majd a tanács megadta a használatbavételi engedélyt.⁴⁹ A vizsgált iratok alapján tehát a pavilon építésének, engedélyezésének folyamatát szemlélhetjük, sajnálatos azonban, hogy a dokumentumok mellett nem találhatók a pavilonnal kapcsolatos tervek.⁵⁰ Az iratokból tudjuk, hogy a Rotundában már 1908-ban létrehoztak egy kiállítási levéltárat (Ausstellungsarchiv), valószínűleg itt tárolták a vadászati kiállításra vonatkozó terveket is.⁵¹

A kiállítás lebontása után, még 1910-ben, a kiállítás főbiztosa levelet írt a közmunkaügyi minisztériumhoz, melyben kérte a minisztériumot – mivel az egyébként is rendelkezik egy kiállításokkal foglalkozó részleggel [a Rotundában elhelyezett levéltárról van szó] – a kiállítás terveinek a minisztérium levéltárában való elhelyezésére. A Prater-főfelügyelő, Husar úgy ítélte meg, hogy az anyagból csak három darab tervre van szükség, melyek a Rotundára vonatkoznak. Döntését később felülbírált, végül csak azok a tervek kerültek kiselejtezésre, melyekre úgy gondolták, hogy a későbbiekben nem lesz szükség, a többi néhány évig megőrizték.⁵² Az iratokból nem derül ki, hogy az általunk keresett vadászkastélyterv ekkor még megmaradt-e.

A vadászati kiállítás terveinek megőrzésével kapcsolatban szolgáltat információt egy 1911. évi eset is: a bécsi egyetem rektora azzal a kéréssel fordult a Rotunda felügyelőségéhez, hogy tanulmányozás céljából adja kölcsön az egyetemnek a norvég pavilon terveit tizenégy napra, mivel a pavilont rekonstruálni szerették volna és csónakházként felállítani. A közmunkaügyi minisztériumnak a Rotunda felügyelője viszont azt a választ adta, hogy egyik külföldi pavilon terveit sem tartották meg, így a norvég pavilon tervei sem állnak rendelkezésre.⁵³ Mindenesetre, ha a keresett magyar pavilon tervét a kiállítás lebontása után nem selejtezték volna ki, és tovább őrizték volna a Rotunda levéltárában, akkor 1937-ben, a Rotunda leégésekor semmisült volna meg. Mivel azonban a terveket legalább három példányban kellett benyújtani a hatóságokhoz, elképzelhető, hogy valahol mégiscsak fennmaradtak, esetleg a későbbiekben előkerülhetnek.

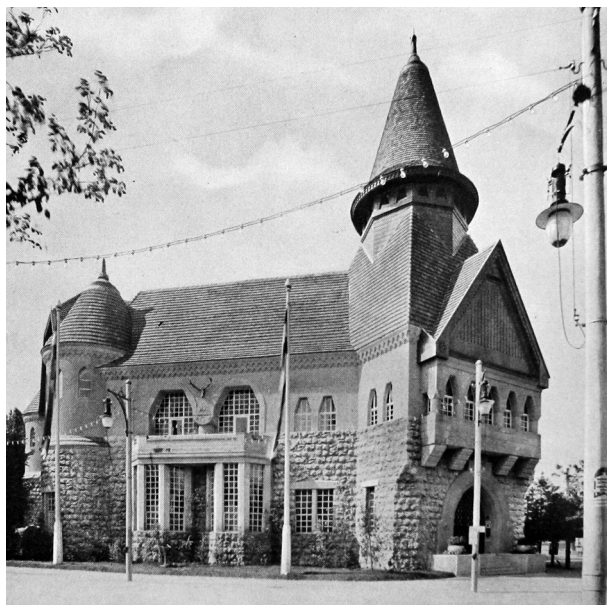
2.3 Az épület

A tervek helyett rendelkezésünkre állnak a kiállításról készült fotók, képeslapok, vezetők és írásos források is.⁵⁴ Idézzük fel most ezek alapján a magyar vadászkastély külső kialakítását és berendezését. A magyar vadászkastély részletes leírását a kiállítási vezetők tartalmazzák. A magyar osztály katalógusának megírását 1910 februárjában Czákó Elemér, az Iparművészeti Múzeum őre vállalta. A kiadvány 500 darab magyar,

1000 darab német példányban, később francia nyelven is megjelent.⁵⁵

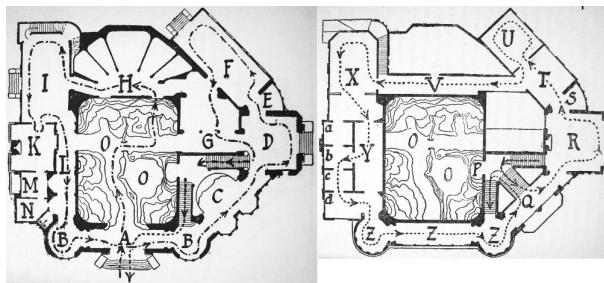
A magyar pavilon szabadon álló, (magas)földszinttel és egy emelettel rendelkező, összetett tömegű, tornyokkal tagolt, megjelenésében egységes épület volt. Földszintje terméskő burkolatot kapott, az emeleti szint mindkét reprezentatív bejárat felett favázzal kiképzett, nagy ablakfelületekkel tagolt. A középső bemutatóteret üveg, az épületet cseréptető fedte.⁵⁶ A gazdagon díszített főúri vadászkastély méreteivel, csaknem 50 méteres szélességével is kiemelkedett a környező pavilonok közül.⁵⁷ A kortársak körében is nagy feltűnést keltett. A magyar fél tudatosan törekedett a nemzeti-történelmi reprezentációra – fontos szempont volt ez az építkezést megelőző tervpályázat értékelésénél is.⁵⁸ A kiállítást követően, 1912-ben kiadott díszes kötet így ír a pavilonról: Külsejében impozáns, belső teremképzésében lebilincselő, a bemutatott tárgyak szempontjából kiemelkedő [...]. A kiállítás egyik ékessége, melyet sokezer látogató csodált meg.⁵⁹ Hasonlóan méltatja Gelléri is: „Nem az elfogultság beszél belőlünk, amikor konstatáljuk, hogy a magyar pavillon[!] disztigvált külsejével és tartalmas belsejével magasan kiemelkedik az összes többi államok pavillonjai[!] közül. Hozzá csak a király műrzsstegi kastélyának hű utánzatát lehet hasonlítani. De míg ez utóbbi nem egyéb, mint egy népszerű fejedelmi vadászkastély terméshű másolata, addig a magyar kastély egy minden ízében ötletesen kieszelt, művészettel, hozzáértéssel megcsinált dolog, mely szorosan a kiállítási program[!] alapján állva, annyi érdekeset és értékeset nyújt a szemlélőnek, hogy ez a szintisza élvezettől szinte kifárad.”⁶⁰ A magyar pavilon szépségét még az osztrák kiállítási bizottság is kiemelte a kiállítást követő értékelésekor.⁶¹

A kastély főhomlokzata a nagy tóra nézett, a másik fő, tornyos bejárat a Luna-parkból érkezőket fogadta. A kiállítás nyugati kapuja felől nyílt még két kisebb bejárata is a pavilonnak, az egyik – megfelelően az építési engedély előírásának – a felső szint külső megközelítését tette lehetővé.⁶² (2. kép) A kastély tő felőli, félköríves nyílású, kívül geometrikus mintázattal díszített bejáratát két oldalról Bezerédy Gyula egy-



2. kép: A vadászkastély „tornyos kapuja”.

Forrás: Magyarország a wieni nemzetközi vadászati kiállításon. Budapest, Hornyánszky, é. n., o.n.



3. kép: A pavilon alaprajzai.

Forrás: Ungarn auf der ersten Internationalen Jagdausstellung in Wien. Budapest, Hornyánszky, 1910. 2.; 4

egy medve szobra kísérte, ezért a leírások „medvés kapuként” emlegetik.⁶³ A másik, ún. „tornyos kapu” szintén félköríves kialakítású, felette ötablakos loggia helyezkedett el. A rusztikázott földszint sokszemes, szalagkeretes ablakokat kapott, míg az emeleten a nyolcszög három oldalával lekerekített, sokszemes ablakokat látunk. A tető alatt kettős farkasfogsor-párkány szaladt végig. A „medvés kapu” melletti két kisebb, és a „tornyos kapunál” elhelyezett magasabb (ör)torony egyszerű sisakkal fedett, a középkort idézi. A homlokzatot több helyen szarvasagancsok díszítették.

Belül a középső, üveggel fedett nagy udvart különböző méretű termek ölelték körül. (3. kép) Az emeletre a két főkapu között elhelyezett nagy hallból kétirányú lépcsők vittek fel. A hall egyben a pihenés céljait is szolgálta. Az itt felállított Mátyás-kút két kutya-alakját Strobl Alajos mintázta. A vadászjeleket ábrázoló üveglablakok Nagy Sándor kartonjai nyomán készültek. A reprezentatív lépcsőházba (3. kép) készített Körösfői–Kriesch Aladár a sólyomvadászatot és a medvevadászatot ábrázoló – 8,10 m hosszú és 2,40 m magas – páros festményét.⁶⁴ Itt kaptak helyet a Magyarországon alkotó finn Yrjö Liippola szobrai is.⁶⁵ A termekben kiállításra kerültek iparművészeti tárgyak (pl. Zsolnai-porcelánok), ornitológiai gyűjtemény, egzotikus vadászsákmányok, Esterházy Lajos herceg, Teleki Samu gróf tárgyai. Az ún. biológiai teremben a látogató Magyarország vadászható állatai között sétálhatt „szcenírozott hű környezetben”. De láthattak itt vadászó fegyvereket is! A történelmi vadászat termének tárgyait a főurak gyűjteményeiből állították össze. Majd ezt követte a Nádler Róbert által tervezett vadászszoba. Az emeleten a gödöllői királyi vadászat került bemutatásra; üveglablakait Róth Miksa készítette Nagy Sándor rajzai alapján. József főherceg terme után a szakoktatás termei következnek, itt helyezték el Vastagh György kutya-modelljeit, a falakon Nagy Sándor-fríz vonult végig. Végül a legnevezetesebb főúri vadászati trófeákat csodálhatta meg a látogató.⁶⁶

2.4 Jánszky szerepe a tervezésben

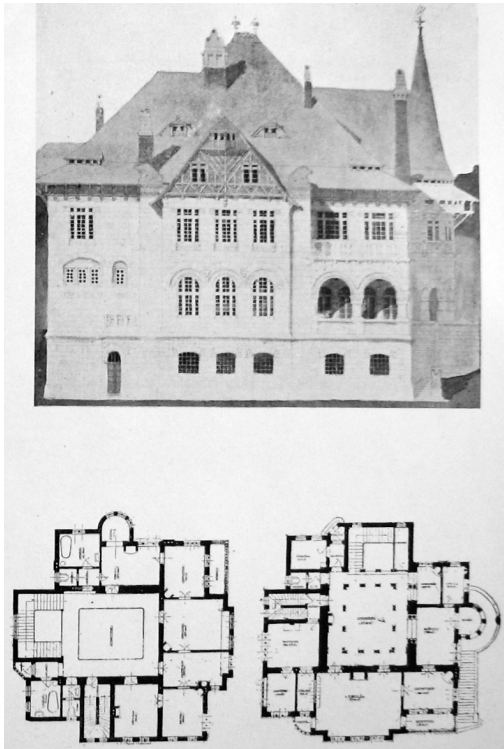
Felmerül a kérdés, milyen szerepe lehetett Jánszky-nak a vadászkastély kialakításában. Mivel az épületre vonatkozó tervek nem ismertek, így Jánszky korábbi műveit hívhatjuk segítségül az elemzéshez. Jánszky már hallgató korában tervezett egy vadászkastélyt, melynek terveit az 1906-os építészhallgatók munkáiból készült kiállításra mutatták be, majd a Magyar Pályázatokban tették közzé.⁶⁷ (4. kép) Romantikus-eklektikus vadászkastély összetett tömegű, földszinttel (lábazati szint), két emelettel és tetőtérrel rendelkezik, tornyos-loggiás kialakítású, tetőlefedése hangsúlyos faszerkezetes megoldást kapott. A főhomlokzat rizalitját felül háromszögű, fagerendás oromzat zárja le. A háromtengelyes rizalit



4. kép: A főlépcső. Forrás: Magyarország a wieni nemzetközi vadászati kiállításon. Budapest, Hornyánszky, é. n., o.n.

a földszinten mezzaninszerű ablakokat, a hangsúlyos első emeleten íves lezárású, a második emeleten egyenes záródású többszemes ablakokat kapott. A főhomlokzat jobb oldalán pilléres-íves nyitott loggiát látunk. Az oldalhomlokzaton félköríves alaprajzú, magas süveggel lezárt torony helyezkedik el. Az alaprajz egy centrális pilléres csarnok köré rendezi a különböző funkciójú tereket, az emeletek megközelítését a nagy csarnok mögé helyezett, reprezentatív háromkarú és egy kisebb lépcső teszi lehetővé. A rajz összetett, elől favázastetőmegoldása, a főhomlokzattól jobb oldalra helyezett süveg tornya; alaprajzi sajátosságai a magyar pavilonnal rokon vonásokat mutatnak.

Mint láttuk, a magyar kiállító-pavilon főbejárata, ún. „medvés kapuja” és oldalsó, ún. „tornyos kapuja” félköríves kialakítású volt, az előbbin kívül geometrikus farkasfog-díszítéssel. A bélétes kaput idéző félköríves bejáratot Maróti Géza már



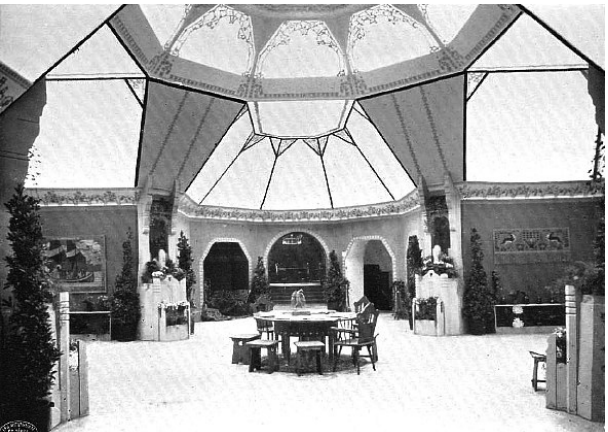
5. kép: János hallgatói vadászakastély-terve, 1906. Forrás: Építészhallgatók tervkiállítása. Magyar Pályázatok V. évf. (1907) 1. sz. 13

a Milánói Nemzetközi Kiállítás (1906) magyar pavilonjának belsejében is alkalmazta. Hasonló megoldást látunk a Pécsi Országos Kiállítás (1907) műcsarnokánál (Fischer, Maróti, János), majd a velencei pavilon (Maróti, 1907–1909) esetében is.⁶⁸ Ezek a munkák lehettek hatással Fischer és János Budapest-pavilonjának bélétes, ugyanakkor szögletesebb, egyszerűbb megoldására (1908, Hungarian Exhibition. Earl's Court, London) és a vadászati kiállítás pavilonjára.

Itt kell megemlítenünk Kós Károly feljegyzését is, miszerint Jánost műegyetemi tanulmányainak elvégzése (1906) után Fischer József építészirodájában rajzolóként alkalmazták.⁶⁹ (Kós nem említi azonban, hogy János meddig dolgozott Fischernél.) Így ha az eredeti vadászkiállítási pavilontervek elő is kerülnének, akkor sem biztos, hogy Fischer mellett szerepelne rajtuk János aláírása is. Mindenesetre János saját említése szerint szerepet vállalt a kastély kialakításában.

Lehetséges, hogy Jánosnak a magyar pavilon belső kiképzésében jutott nagyobb szerep. János ugyanis korábban, a vadászati kiállítás megelőzően több kiállítás installációjának tervezésében is részt vett.

1906-ban az Iparművészeti Társulat karácsonyi vásárának rendezését műegyetemi hallgatótársával, Tátray Lajossal együtt végezte.⁷⁰ 1907-ben az Iparművészeti Társulat tavaszi kiállításának teljes installációját tervezték együtt, melyről a Magyar Iparművészet így számol be: „A kiállítás rendezése komoly tudással és erős művészi érzékkel telt két ifjú építőművész bemutatkozója. János Béla és Tátray Lajos tökéletesen megoldották a feladatukat.” Egyéni ornamentikájú, „igazi kiállításszerű összbenyomás” alakult ki.⁷¹ A kiállítás egy-egy két-, három-, négy- és hétszobás lakást mutatott be. A két építőművész a lakások közötti összekötő tereket és a kétszobás lakást tervezte. János ebédlőt, Tátray hálószobát alakított ki. Mindkét művésznak első bútortervei voltak ezek. János ebédlője nappali tartózkodásra is szolgált, ezért könyvszekrényt és asztalt is elhelyezett benne.⁷² Ebédlőszekrénye falusi berendezést idéz, vereteinek, vasalásainak vonalvezetése magyaros motívumokat mutat.⁷³ Minket azonban most elsősorban a János és Tátray által tervezett érdekes kialakítású összekötő tér, az ún. virágos udvar érdekel.⁷⁴ (6. kép) A centrális tér középső részét trapézformákba képzett kupola fedte, majd ebből négy irányban további terek nyíltak, melyeket a kupolához csatlakozó sokszögű üveglapokkal fedtek le az építések. Az így keletkezett négy téregységben virágkölteményeket, kisebb kiállítási tárgyakat helyeztek el, fő funkciójuk azonban a kiállítás további termeibe való át-

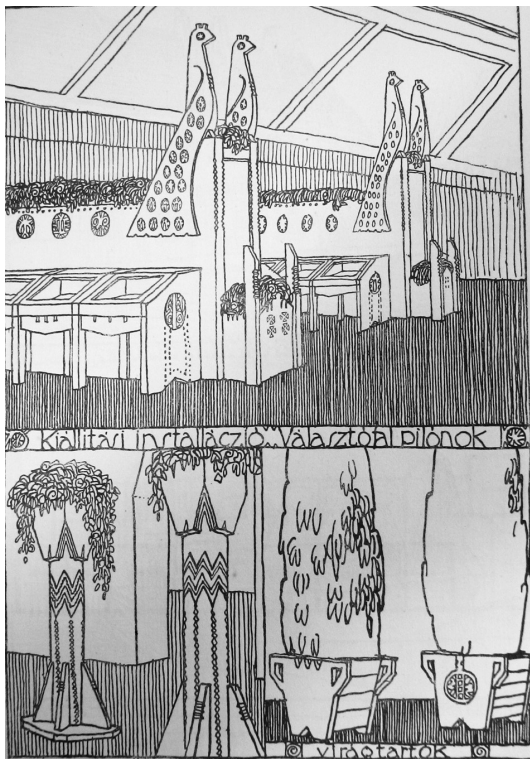


6. kép: A virágos udvar a tavaszi kiállításon, 1907, János és Tátray. Forrás: Magyar Iparművészet, X. évf. (1907) 129

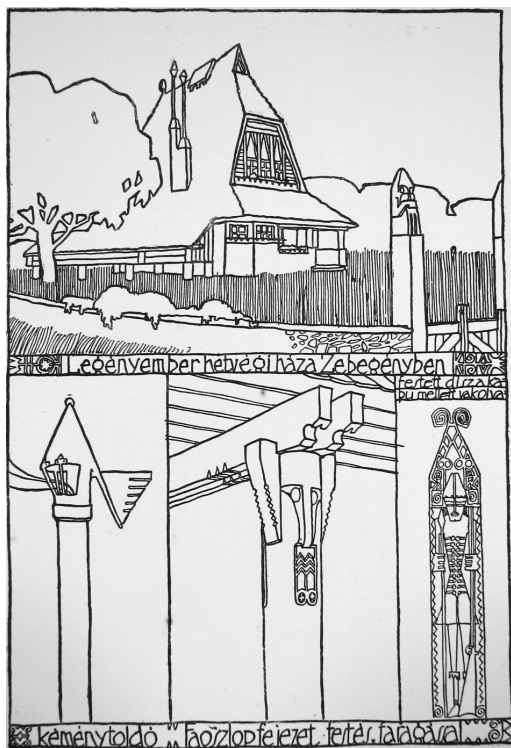


7. kép: A kiállítás belső kiképzése.
Forrás: Magyar Iparművészet XIII. évf. (1910) 228

vezetés volt: ezekből lehetett megközelíteni a kiállításra berendezett lakásokat. A trapézzáródású- és félköríves átvezető nyílások egymás melletti alkalmazásához hasonló formai megoldást látunk az 1907-es Pécsi Országos Kiállítás és Vásár ún. műcsarnokánál is.⁷⁵ A műcsarnok Jánszky Béla, Ficher József és Maróti Géza közös alkotása.⁷⁶ A szakirodalom Jánszky szerepét a belső berendezés kialakításában látja.⁷⁷ A centrális térben félköríves ablaknyílások és a kiállítási tárgyak elhelyezését szolgáló trapézzáródású falmezők váltakoznak. A műcsarnok közepén kör alakú, hatalmas, kútkávaszerű virágtartó kapott helyet, formailag hasonlóan az 1907-es tavaszi kiállítás közepre helyezett, székekkel körülvett, kör alakú asztalához. A fent említett két kiállításon alkalmazott nyílástípusok a vadászkastély kialakításánál is jellemzőek: éppúgy az átvezető nyílások, mint az ablaknyílások esetében is.



8. kép: Kiállítási installáció, Jánszky. Forrás: A Ház II. évf. (1909) 252



9. kép: Legényember háza Zebegényben, Jánszky.
Forrás: A Ház II. évf. (1909) 247

Érdeemes megfigyelni a magyar pavilonban elhelyezett kiállítási tárlók, fatalapzatok, vagy az emeletre vezető lépcső faroklátjának kiképzését. (7. kép) Jánszky-nak a Ház című folyóiratban bemutatott rajzain is nagy hangsúlyt kapnak az ezekhez hasonló fa díszítőelemek. A Málnai Béla által szerkesztett újság a fiatal építészek, Jánszky Béla, Kós Károly és Zrumeczky Dezső munkáiból közölt válogatást 1909-ben. A folyóirat lapjain a Jánszky és Kós által épített zebegényi templom fotói, Kós és Zrumeczky óbudai református paplakjának alaprajzai és fotói és különböző Jánszky-rajzok szerepelnek: parti vendéglő Zebegényben, legényember háza Zebegényben 1–2., egy író menedékháza Cinkotán 1–2., lakóház Ung megyében 1–2., kiállítási installáció, Csomós György úr lakóháza Miskolcon. (8–9. kép) A favázás zebegényi házak faragott kapuja, a cinkotai ház belső lépcsőjének megoldása, és különösen a kiállítási installáció választóoszlopai előzményül szolgálhattak a bécsi magyar pavilon belső kialakításához.

Jegyzetek

- 1 ORBÁN László: Az első nemzetközi vadászati kiállítás és magyar vonatkozásai (Bécs 1910.) In: *A Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei* 1964. 82.
- 2 FRICK, Wilhelm: *Die Erste Internationale Jagdausstellung Wien 1910. Ein monumentales Gedenkbuch.* Wien, Leipzig, k.k. Hofbuchhändler, 1912 (Megtalálható: General-Direktion der a. h. Privat- und Familienfonde Sonderreihe Band 34 (GDPFF SR)) 9–10.; ORBÁN 1964. 82–83.; HOLZSCHUH, Gottfried: *Die erste Internationale Jagdausstellung 1910 in Wien.* In: *Fürstliches Halali: Jagd am Hofe Esterházy.* Hrsg. von Stefan KÖRNER. München [etc.], 2008. 210.
- 3 *Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner kaiserlichen und königlich Apostolischen Maiestät des Kaisers Franz Joseph I. Erste Internationale Jagd-Ausstellung Wien 1910. Offizieller Hauptkatalog.* (JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZI-

- ELLER HAUPTKATALOG) Wien, Verlag der Ausstellungs-Kommission, 1910. 6.; *Die ständige Österreichische Ausstellungskommission. Entstehungsgeschichte und Bericht über die Jahre 1910 und 1911.* Wien, Verlag der Handels- und Gewerbekammer 1912 (Megtalálható: Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA), Ministerium für öffentliche Arbeiten (MföA), Faszikel 296, 1910–1918, Signatur 81, II a, 1912, Ausstellungswesen, 81 a–c, Z 2036, Wien, 26. Febr. 1912) (BERICHT, ÖSTERREICHISCHE AUSSTELLUNGS KOMMISSION) 76.
- 4 JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER HAUPTKATALOG 1910. 13.
 - 5 JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER HAUPTKATALOG 1910. 72.
 - 6 JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER HAUPTKATALOG 1910. 82.; HOLZSCHUH 2008. 210.
 - 7 A Praterrel és a korábbi kiállításokkal kapcsolatos irodalomból kiemeljük: PEMMER, Hans – LACKNER, Ninni: *Der Wiener Prater einst und jetzt.* Leipzig, Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1935.; PEMSEL, Jutta: *Die Wiener Weltausstellung von 1873.* Wien, Köln, Böhlau, 1989.; FELBER, Ulrike: *Schauplatz Wien 1873.* (eine Ausstellung des Technischen Museums Wien, 28. Oktober 2004 – 27. Februar 2005, Katalog), Wien, Technisches Museum Wien, 2004.; KRISTAN, Markus et al.: *Messe Wien / Vienna fair.* Wien, Springer, 2004.
 - 8 A Rotunda 1873-ban épült Carl Hasenauer vezetése alatt, az angol Scott-Russel terve alapján kivitelezték. Az itáliai reneszánszot idéző épület 108 méteres fesztávjával, 84 méteres magasságával az akkori legnagyobb kupolás épület volt. Az 1873-as kiállítás után az oldalszárnyakat lebontották. Az épület Bécs egyik jelképe lett. 1921-től évente kétszer itt tartották a Wiener Messe egy részét. 1937. szeptember 17-én leégett. Ld. STROCH, Ursula: *Das Pratermuseum. 62 Stichwürter zur Geschichte des Praters.* Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1993. 57–58.
 - 9 A kiállítás rendezési szabályai írják le a főépítész feladatait: 16.§. „Dem Chef-Architekten obliegt die technische Leitung der Ausstellung und insbesondere die Verfassung des Generalplanes der Ausstellung, die Herstellung der Pläne und die Ausführung aller jener Ausstellungsgebäude und Anlagen, welche nicht von den Ausstellern selbst errichtet werden.“ Ld. JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER HAUPTKATALOG 1910. Organisationstatut 85.
 - 10 Alexander Décsey (Buda, 1854. IX. 16 – Wien, 1911. IV. 12.) a budapesti Műegyetemen (1871–1874), majd a bécsi Technische Hochschulen és a Wiener Kunstakademie-n (1874–1878) tanult. 1878-ban már építésvezető volt a bécsi parlamentnél. 1883-ban az Erste Internationale Elektrische Ausstellung Wien főépítésze, 1896-ban a budapesti Millenniumra készített néhány pavilont, majd 1898-ban a Wiener Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung, 1900-ban a párizsi világkiállítás alkalmával. A vadászati kiállítás után egy évvel, Bécsben halt meg. Sírja a bécsi Zentralfriedhofban található. Ld. CZEIKE, Felix: *Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden.* Bd. 2., Wien, Kremayr & Scheriu/ Orac, 2004.; *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart.* Bde I–XXXVII, gegründet von Ulrich THIEME u. Felix BECKER, hrsg. von Hans VOLLMER, Leipzig, 1907–1950. (AKL) Bd. VIII., 532.
 - 11 KRISTAN, Markus: *Bauten auf dem Messegelände in Prater. 1873 bis 1970.* In: KRISTAN, Markus: *Messe Wien/ Vienna fair.* Wien, Springer, 2004. 138.
 - 12 ORBÁN 1964. 83.
 - 13 KRISTAN 2004. 194. (Zeittafel Wiener Messegelände); A kiállítás ünnepélyes megnyitóját eredetileg 1910. május 2-án akarták megtartani, végül a viharos időjárás miatt május 7-re halasztották. Ferenc József tervezte a megnyitón való részvételt, de május 6. éjjel meghalt VII. Edvard angol király, ezért végül Ferenc József nem tudott megjelenni a megnyitón. FRICK 1912. 12.
 - 14 JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER HAUPTKATALOG 1910. Situationsplan
 - 15 JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER HAUPTKATALOG 1910. Situationsplan (Wien, im Mai 1910. Chefarchitekt Alexander Décsey); Az iratok szerint korábban tárgyalások folytak Oroszország, az Amerikai Egyesült Államok, Hollandia, Románia és Kína részvételével kapcsolatban is. Ld. több irat ezzel kapcsolatban: ÖStA, AVA, MföA 1909, Faszikel 294, Signatur 81.
 - 16 A három csoportról Ld. Ferdinand Fellner Ritter von FELDEGG: *Die Architektur der Erste Internationale Jagd-ausstellung Wien 1910.* In: FRICK 1912. 159–161.; A pavilonokról Ld. *Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner kaiserlichen und königlich Apostolischen Majestät des Kaisers Franz Joseph I. Erste Internationale Jagd-Ausstellung Wien 1910. Offizieller Führer.* Wien, Verlag der Ausstellungs-Kommission, 1910 (JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER FÜHRER); *Pavillon der N.-Ö. Landes-Gewebe-Förderung. Spezialführer.* Erste Internationale Jagd-ausstellung Wien 1910.
 - 17 BERICHT, ÖSTERREICHISCHE AUSSTELLUNGS KOMMISSION 1912. 75–76.
 - 18 Neve: Kaiser Franz Joseph-Jugendheim-Stiftung „Hubertus“. Ld. FRICK 1912. 13.
 - 19 FRICK 1912. 14.
 - 20 JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER HAUPTKATALOG 1910. Situationsplan, magyar pavilon: No. 72.
 - 21 ÖStA, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Oberhofmeisteramt (O Me A), Karton 1844, 1909, Rubrik 4- 12/2: 10/2 b, 6494, Prés: 26. Mai 1909.
 - 22 ÖStA, AVA, MföA, Konvolute, Faszikel 1556, 1908–1909, Ausstellungswesen, Abteilung V. a.
 - 23 ÖStA, HHStA, O Me A, Karton 1844, 1909, Rubrik 4- 12/2: 10/2 c, Z 880 ex 1909, 7277, ehhez csatolva: 6460.
 - 24 JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER HAUPTKATALOG 1910. 28.; Ungarn auf der ersten Internationalen Jagd-ausstellung in Wien. Budapest, Hornyánszky, 1910. (JAGDAUSSTELLUNG – UNGARN) 23., 82.; JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER FÜHRER 1910. 51.; *Magyarország a wien első nemzetközi vadászati kiállításon.* Budapest, 1910. (VADÁSZATI KIÁLLÍTÁS KATALÓGUSA) 92.; Fischer József (1873–1942) 1897-ben kapott építőmesteri oklevelet Budapesten, miután Kauser József művezetőjeként dolgozott. 1897–1901 között Párizsban tanult. Az 1900-as párizsi Világkiállítás általános építészeti ellenőre és néhány pavilon tervezője. Scheer Izidorral, majd Detoma Alfonzzal volt közös irodája, lakóházakat, bérházakat terveztek. Ld. GERLE János – KOVÁCS Attila – MAKOVECZ Imre: *A századforduló építésze.* Budapest, Szépirodalmi Kiadó–Bonex, 1990. 48–49.
 - 25 *Különfélék.* In: *Erdészeti Lapok* XLVIII. évf. (1909), 14. sz. (július 15.), 741.; Ugyanígy az ő nevét olvassuk itt is: A bécsi nemzetközi vadászati kiállításról. *Erdészeti Lapok* XLIX. évf. (1910), 15. sz. (augusztus 1.), 591.; illetve itt is: *Erdészeti Lapok* XLIX. évf. (1910), január: „Fischer József, a

- vadászcastély építésze; bemutatja a már fedél alatt álló vadászcastély kis modelljét, mely osztatlan tetszést keltett.”
- 26 A levél szövege a következő: „Tekintetes Gregersen és Fiai uraknak Budapesten. Csatoltan van szerencsém a bécsi vadász kiállításra vonatkozó ellenkötlevelet aláírva tisztelettel átszarmaztatni. Budapest, 1909. szeptember 28-án. Kiváló tisztelettel: Fischer József. 1. drb melléklet. Ajánlatok.” A melléklet szövege olvashatatlan. Ld. Magyar Építészeti Múzeum, még leltározatlan anyag. Ezzel ellentétben VADÁSZATI KIÁLLÍTÁS KATALÓGUSA 1910. 92. és JAGDAUSSTELLUNG – UNGARN 1910. 84. szerint Fischer volt a tervező és az építő is.
- 27 Jánszky Béla (1884–1945) 1906-ban szerzett építész oklevelet a budapesti Műegyetemen. 1908–1909 között Kós Károllyal és Zrumeczky Dezsővel működött együtt. 1910-ben Iványi Grünwald Bélával és Falus Elekkel megalapította a kecskeméti Művésztelepet. 1909–1918 és 1926–1932 között Szivessy Tiborral dolgozott társas viszonyban. Fontosabb épületei: zebegényi római katolikus templom (Kós Károllyal, 1908–1909), Szivessy Tiborral: kecskeméti művésztelepi villák (1911), Budapest, I. Ág u. 3. Somló-villa (1911–1912), VII. Dankó u. 22. (1910–1911), Márkus Emília hűvösvölgyi villája (II. Hűvösvölgyi u. 85., 1910–1911), V. Nádor u. 11. (1914). Ld. GERLE–KOVÁCS–MAKOVECZ 1990. 68–69.; HADIK András: *Jánszky Béla*. In: *Műemlék-lap* IV. évf. (2000) 1.sz., 16.
- 28 JÁNSZKY Béla: *A magyar formatörekvések története építészetiünkben 1894–1914*. (A szerző két előadása a Magyar Kőművesmesterek Országos Szövetségének budapesti csoportjában) Budapest, 1929. 44., kép: 90. (képfelirat szintén Jánszky és Fischer).
- 29 GERLE–KOVÁCS–MAKOVECZ 1990. 49.; HADIK 2000. 16.
- 30 LŐVEI Pál: *Magyarország és a világkiállítások*. In: Szerk. FEHÉRVÁRI Zoltán – HAJDÚ Virág – PRAKFAI Endre: *Pavilon építészet a 1920. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. (Pavilon különszám) Budapest, OMvH Magyar Építészeti Múzeum, Pavilon Alapítvány, Budapest MM, 2001. 35.
- 31 GERLE–KOVÁCS–MAKOVECZ 1990. 138.
- 32 Magyar Országos Levéltár (MOL) K 178 (Földművelésügyi Minisztérium, Elnöki iratok) 1909–546, 2068/ 1909, 364. fólió: „miként az 1900. évi párisi, a milánói, a bukaresti és legutóbb a londoni kiállítás pavilonjának tervezésénél történt, – a nyilvános pályázat mellőztetett.” Uo. 359. fólió: Az idézett irat csak 1909 februárjában keletkezett, ez magyarázza a tervpályázat sietős megrendezését. A bemutatni kívánt magyar anyag összeállítása lassan haladt, kérdéses volt a pénzügyminisztériumi támogatás összege is. Mindezekre azonban nem várhattak tovább, hiszen a kiállítás szabályzata szerint 1909 novemberére a pavilonoknak fedél alatt kellett lenniük. Uo., Pályázati felhívás, 360. fólió: A rövid idő miatt vázlatzerű tervrajzokat kér a minisztérium.
- 33 MOL K 178 1909–546, 2068/ 1909, 365. fólió: A pályázatra Hüttl Dezsőt is meghívták, de ő végül nem adott be tervet; Hoepfner Guidó és Györgyi Géza pedig együtt dolgozott. MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 1. sz. melléklet, 343. fólió; 329. fólió
- 34 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 2. sz. melléklet, 342. fólió és 329. fólió
- 35 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 329. fólió
- 36 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 329. fólió; ui. 5. sz. melléklet
- 37 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 3. sz. melléklet, 336. fólió (A 3. sz. melléklet a 4. sz. kézzel írt melléklet nyomtatott változata, a teljes szöveget – így a Fischer tervére vonatkozó bírálatot a kézírásos változat tartalmazza, a nyomtatott változat hiányos. A mellékletek az 1909. március 31., április 2. és április 6-i ülések jegyzőkönyvei.)
- 38 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 3. sz. melléklet, 333. fólió
- 39 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 3. sz. melléklet, 336. fólió
- 40 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 3. sz. melléklet, 336. fólió
- 41 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 3. sz. melléklet, 336. fólió
- 42 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 378. fólió
- 43 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 330. fólió
- 44 MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, 5. sz. melléklet, 356. fólió
- 45 Nem tartalmazzák a terveket sem a MOL K 178 1909–546, 4348/ 1909, sem a MOL T 15 (Tervtári vegyes sorozat) anyagai.
- 46 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Wien (WStLA), Magistratsabteilung (M. Abt.) 114, 1.3.2. 114. A 15 – Q 12 – Baupolizeiliche Maßnahmen, 1902–1998, 6852/ 1909 (Sch. 250). Augenschenins-Aufnahme, 1909. szeptember 21.
- 47 ÖStA, HHStA, O Me A, Karton 1844, 1909, Rubrik 10/ 2, 14230/ 1909: 14224/ 1909
- 48 WStLA, M. Abt. 114, 1.3.2. 114. A 15 – Q 12 – Baupolizeiliche Maßnahmen, 1902–1998, 6852/ 1909 (Sch. 250), Z. 7212 1909. október 5.
- 49 ÖStA, HHStA, O Me A, Karton 1891, 1910, Rubrik 10/ 1, 5325/ 1910; WStLA, M. Abt. 114, 1.3.2. 114. A 15 – Q 12 – Baupolizeiliche Maßnahmen, 1902–1998, 6852/ 1909 (Sch. 250), 3020/ 1910
- 50 Nem találtuk meg a pavilonterveket a bécsi városi levéltár Praterre vonatkozó anyagában sem: WStLA, M. Abt. 114, 1.3.2. 114. A1 – EZ – Reihe: Allgemeine baurechtliche Angelegenheiten/ 1902–1951 EZ 1418 (Prater), Sch. 60
- 51 ÖStA, AVA, MföA, Faszikel 315, 1909–1911, Signatur 86: 36/ 14, XXIII, 38019, 86/ b, 1909, 17. Sept. 1909
- 52 ÖStA, AVA, MföA, Faszikel 298, 1910, Signatur 82, 21/ 347–II a, 82/ a, 1910, XII., 31. Dez. 1910
- 53 ÖStA, AVA, MföA, Faszikel 300, 1911, 16-IIa, 367, 82/ a, 1911, 23873, 6. Mai 1911
- 54 Képkötet a magyar pavilonról *Magyarország a wieni nemzetközi vadászati kiállításon*. Budapest, Hornyánszky, é. n.; Képeslapokat őriz a kiállításról a Wien Museum Karlsplatz (Wien) is.
- 55 VADÁSZATI KIÁLLÍTÁS KATALÓGUSA 1910.; JAGDAUSSTELLUNG – UNGARN 1910.; MOL K 178 1910–695, 1359/ 1910; 1128/ 1910
- 56 A építési engedély szövegével összhangban ld. ÖStA, HHStA, O Me A, Karton 1844, 1909, Rubrik 10/ 2, 14230/ 1909: 14224/ 1909: „ein hölzernes, einstöckiges, mit einem Ziegeldache mit Glasoberlichten gedecktes Jagdschloß / Ungarn No. 25/ zu errichten”
- 57 Alaprajzát ld. JAGDAUSSTELLUNG – OFFIZIELLER HAUPT-KATALOG 1910. 281–282.
- 58 Itt jegyezzük meg, hogy Jánszky egyik művében foglalkozik a különböző nemzetközi kiállításokra készülő ún. „kirakat-művészettel”. Felhívja a figyelmet arra, hogy ezek az épületek a külföld számára reprezentálták a ma-

- gyar stílust, ezért az építészek szabadon használhatták a stíluselemeket, míg ezzel egy időben Magyarországon már nem a magyar stílus újjáélesztésével kísérleteztek az építészek. Majd a következő sorokban egy pavilon tervezéséről ír – elképzelhető, hogy a bécsi vadászkastélyról van szó: „Egy ilyen pavillont [!] magam is terveztem. Emlékszem rá, milyen szörnyű gyötrelmem volt számomra az, hogy megküzdhessek azzal a lehetetlen feladattal, hogy néhány nap alatt egymagam megteremtsem a magyar stílust a külföld épülésére egy jókora gipsz-tábla épületen, akkor, amikor mi együtt még csak a kispolgári ház magyarrá alakításán töprengtünk.” Ld. JÁNSZKY Béla: *A magyar formára való törekvések kritikai megvilágításban*. Különlenyomat a Magyar Mérnök- és Építészegylet Közlöny 1939. szeptember, 37–38. számából. A szerzőnek a Mű- és Középítési Szakosztályok 1938. november 28. ülésén tartott előadása. Budapest, Stádium Sajtóvállalat Részvénytársaság, 1939. 26–27.
- 59 A szerző fordításában. Az eredeti szöveget ld. FRICK 1912. 59. p: „Important in seinem Außern, fesselnd durch die Raumgestaltung im Innern, hervorragend durch die Objekte, die darin zur Schau gestellt waren, stand das Ungarische Jagdschloß als letztes unter den linksseitig am Teiche gelegenen Baulichkeiten – eine Zierde der Jagdausstellung, bewundert von den vielen Tausenden, die es besucht haben.”
- 60 GELLÉRI Mór: *Újabb modern kiállítások*. (Följegyzések, tanulmányok és javaslatok). Budapest, Singer és Wolfner Bizománya, 1910. 228.
- 61 BERICHT, ÖSTERREICHISCHE AUSSTELLUNGS KOMMISSION 1912. 77.
- 62 ÖStA, HHStA, O Me A, Karton 1844, 1909, Rubrik 10/2, 14230/ 1909: 14224/ 1909: „die Dachräume von außen zugänglich gemacht werden”
- 63 VADÁSZATI KIÁLLÍTÁS KATALÓGUSA 1910. 86.
- 64 MOL K 184, 1910–60–90056, 90225/ 1910, 21–22. fólió: A festmények elkészítését 1910 márciusában vállalta a művész. Ajánlatát a kiállítás magyar országos bizottsága kebelében működő művészeti és műipari szakosztály – élén Koronghy Lippich Elekkel – fogadta el.
- 65 Yrjö Liipola művészetével kapcsolatban ld. TUOMISTO, Aira: *Yrjö Liipola Magyarországon*. In.: *Finnmagyar. Az 1900-as párizsi világkiállítástól Cranbrook Schoolig*. (2004.12. 12.–2005.02.13.) Budapest, Ernst Múzeum, 2005. 151–159.
- 66 A termék leírását ld. VADÁSZATI KIÁLLÍTÁS KATALÓGUSA 1910. 86–92.; Sz. G.: *Iparművészetünk a wieni vadászati kiállításon*. In: *Magyar Iparművészet* XIII. évf. (1910) 222–223.
- 67 *Építészhallgatók tervkiállítása*. In: *Magyar Pályázatok* V.évf. (1907) 1.sz., 13.
- 68 A pavilonokról ld. MENDÖL Zsuzsanna: *Pécs építészete a századfordulón*. In: *Magyar Építőművészet* LXXXI. évf. (1989) 6. sz. 6.; PILKHOFFER Mónika: *Pécs építészete a századfordulón (1888–1907)*. Pécs, Pro Pannonia Kiadó Alapítvány, 2004. 294–295.; Ács Piroska: *Maróti Géza pavilonművészete – „tér a térben” megoldások, önálló épületek*. In.: FEHÉRVÁRI – HAJDÚ – PRAKFAI 2001. 101.; SÜMEGI György: *A velencei magyar pavilon*. In: *Új Művészet* 1992, 9. sz., melléklet, 1–3.; HADIK András: *Az Aranykor és ami utána következik... Maróti Géza életműve és visszemlékezései*. In: *Új Művészet* 1992, 9.sz., melléklet, 13–16.
- 69 Kós Károly: *Életrajz*. Közéteszi: Benkő Samu. Budapest – Bukarest, Szépirodalmi Könyvkiadó – Kriterion Könyvkiadó, 1991. 55.
- 70 *Karácsonyi iparművészeti vásár*. In: *Magyar Iparművészet* X. évf.(1907) 45.
- 71 MARGITAY Ernő: *Tavaszi kiállítás*. In: *Magyar Iparművészet*, X. évf. (1907) 121.
- 72 MARGITAY 1907. 124.
- 73 MARGITAY 1907. 131.,185. kép.
- 74 MARGITAY 1907. 129., 181–182. kép.
- 75 *Pécsi Országos Kiállítás és Vásár: 1907. május 15–október 15*. In: *Magyar Iparművészet*, X. évf. (1907) 45.; 158.; A vásárról, megrendezésének körülményeiről, jelentőségéről ld. BEZERÉDY Győző: *A pécsi vásárok története*. Pécs, 1987. 11–22.; B. HORVÁTH Csilla – BEZERÉDY Győző: *A pécsi vásárok 150 éves története*. Pécs, Pécsi ipari Vásár Vállalkozásszervező és Tanácsadó Kft., 1996. 40–50. és RADNÓTI Iлона: *Az 1907. évi Országos Kiállítás és Vásár*. In: *Pécsi Szemle* 2007. ősz, 13–33. munkáit. A pavilonok építészetéről ld. B. HORVÁTH Csilla: *Az 1907-es pécsi Országos Kiállítás és Vásár*. In.: FEHÉRVÁRI – HAJDÚ – PRAKFAI 2001. 71–77. és legutóbb PILKHOFFER 2004. levéltári forrásokat és a korabeli sajtó adatait feldolgozó részletes elemzését.
- 76 GERLE–KOVÁCS–MAKOVECZ 1990. 69.; 138.; RADNÓTI 2007. 19. vö. GERLE János: *Határjárás. Maróti Géza építészet és szobrászat határán*. *Magyar Építőművészet* 1983. 6. sz. 51.
- 77 *Magyar Iparművészet* X. évf. (1907), 220.: „A Múcsarnok alaprajzi elrendezését és homlokzatát Maróti Géza és Fischer József, belső kiképzését pedig Jánszky Béla építőművész tervezte, aki az elrendezés munkáját is végezte.”; Képet közöl a múcsarnok középső terméről, háttérben a Róth Miksa mozaikkal: *Magyar Iparművészet*, X. évf. (1907) 204., 263. kép; MENDÖL 1989. 6.

Béla Jánszky und das ungarische Pavillon der „Ersten Internationalen Jagdausstellung Wien 1910“

Die Erste Internationale Jagdausstellung wurde 1910 unter der Patronanz des Kaisers Franz Joseph I. in dem Wiener Prater veranstaltet. Das war die erste internationale Ausstellung, die die Jagd als selbständiges Thema betrachtete. Der Zweck war: die Jagd „ohne Einschränkung auf örtliche oder zeitliche Grenzen, möglichst vollständig darzustellen.“ Die Industrie, das Gewerbe, die Kunst und die Land- und Forstwirtschaft wurde in Fachausstellungen (z.B.: Jagdstatistik, Jagdwaffen, jagdlicher Unterricht, Trophäenhalle, Kunstgewerbe, Retrospektive und Moderne Kunst, Musikpavillon) vorgestellt, wo auch Vergnügungsmöglichkeiten, Restaurants, Cafés und ein Kinematograf für das Publikum errichtet waren. Das Zentralgebäude der Ausstellung war einerseits die Rotunde (erbaut 1873 für die Wiener Weltausstellung), andererseits die maßstabsgerechte Nachbildung des kaiserlichen Jagdschlusses in Müritzsteg. Jede der beteiligten Nationen bemühte sich bei ihrem Pavillon (z.B.: England, Frankreich, Deutschland, Norwegen, Schweden, Italien) – einer Idee des Chefarchitekten folgend – den eigenen nationalen Stil hervorzuheben.

Ungarn war zwar Teil der Österreichischen-Ungarischen Monarchie, hat aber trotzdem ein eigener Pavillon gebaut. Das zweigeschossige, monumentale „ungarische Jagdschloß“, mit seinem dominierenden Rundturm, erhob sich auf einem unregelmäßigen Grundriss. Die Frage ist, wer den Pavillon entworfen hat. In den Ausstellungsführern steht der Name

des Ungarn Josef Fischer (1873–1942) als Architekt. In seinem Buch dagegen erwähnt Béla Jászky (ebenfalls aus Ungarn, 1884–1945) das Gebäude als Wiener Jagdschloss von Jászky und Fischer. Die Studie fasst meine Forschungsergebnis-

se (Ungarisches Staatsarchiv, Österreichisches Staatsarchiv, Wiener Stadt- und Landesarchiv) zusammen und beschäftigt sich vor allem damit, welche Rolle Béla Jászky im Planungsprozess gespielt hat.

BENKŐ ZSUZSANNA

Céhbeliek, Cenniniek, Spirituálisok. Művészársaságok a gödöllői művésztelep jegyében

A Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor nevével fémjelzett gödöllői művésztelep és alkotóinak munkássága sokrétű hatást gyakorolt az alapítók után következő generációkra. Dekoratív, összművészeti jellegre törekvő, rendkívül gazdag szellemiségű művészetük legmélyebben természetesen a velük közvetlen kapcsolatban levő művészekre volt hatással. Több művészi társulás is megalakult a közös elvek alapján. A továbbiakban három csoportosulás, a Körösfői-Kriesch Aladár által létrehozott Céhbeliek, a tanítványok által alapított Cennini Társaság, valamint a Remsey Jenő által alapított Spirituális Művészek Szövetségének művészeti tevékenységéről lesz szó.

A három társulás mindegyike a művésztelep törekvéseinek más aspektusát tartotta követendőnek. A Céhbelieket Körösfői-Kriesch Aladár személye, valamint a programként megfogalmazott „művészetbe vetett hit” tartotta össze. A Cennini Társaság a művésztelep alkotói által újfelfedezett falképfestészeti tradíciókat tartották legfontosabbnak, valamint az erkölcsös és vallásos, magyar népművészeti motívumokat felhasználó művészet mellett törtek lándzsát. A Spirituális Művészek Szövetsége pedig – Körösfőihez hasonlóan – a művészetet életformának és a művészt prófétának tekintő társaságalapító művészteleptag Remsey Jenő ars poeticáját tükrözte: világképében a kereszténység, a gnoszticizmus, és a teozófia eszméi keveredtek Nietzsche és Boér Jenő gondolataival egy transzcendens összességben.

1. A Céhbeliek

A Céhbeliek (Magyar Képzőművészek Köre) már indulásakor népes művészársaságot tudhatott a magáénak.¹ 1913. december 22-én alapította meg Körösfői-Kriesch Aladár, hogy a sokféle meggyőződésű kortárs művészek között valamiféle politikától és hatalmi harcoktól mentes egységet teremtsen. Ahogyan a Céhbeliekkel eszmei közösséget vállaló Margitay Ernő fogalmaz, a politizálás „tömegbetegség”, mely megöli az egységet, az országot ellenséges táborokra osztja, „s epidemikus lévén a láz, a tudomány, az irodalom és művészet terén se munka folyik, hanem ádáz tülekedés, nem az alkotás és alkotó ünneplése, de hatalmi kérdések felett való lelketlen tusa.”² Körösfői-Kriesch Aladár ez ellen kelt ki, a művészek különböző pártbeli hovatartozását és érdekcsoportokká alakulását látva mély elkeseredéssel emelte fel hangját, fenyegettségben érezve a művészet tiszta szellemiségét. A Céhbeliek megalapításakor célja volt a hatalmi érdekeken és az ahhoz kapcsolódó irányzatokon felülemelkedve újra felszínre hozni az igazi művészt és az igazi művészetet. A Céhbelieknek nem volt határozott stíluspreferenciája, egyetlen alapelve a „művészetbe vetett hit” volt. A társaság első kiállításának katalógusában az alapító Körösfői-Kriesch Aladár így nyilatkozik célkitűzéseiről: „S ezért álltunk össze most egynehányan, nem kérve többé azt, ki hogyan fest vagy farag? Naturalista, impresszionista, szimbolista, nekünk csak – gyakran – üres jelszavak, melyek mögött mi az embert, a művészt keressük, [...] a művészetbe vetett hitünket ápoljuk és megvédelmezzük. [...] Nem fogunk pártot alakítani vagy ütni, nem fogjuk senki kezét, elhatározását megkötni, – nem keresünk egymáson semminemű más érdekkapcsot, – mint teljesen szabad,

független emberek álltunk össze, akiket nem fűz egymáshoz semmi egyéb ezen az egyen: a művészetbe vetett hitünkön kívül!”³

Első, húsvét vasárnapján megnyíló kiállításuk nagy volumenű katalógusában a korszak neves kritikusainak több programcikke is napvilágot látott, amelyek a magyar művészet és művészek helyzetével, a műpártolás valamint a művészet és a politika kapcsolatával foglalkoztak.⁴ Gróf Andrássy Gyula szerint fontos, hogy a művészek ne az államtól várják a támogatást, hogy majd az biztosítsa „a létező csírák egészséges fejlődésének előfeltételeit”, mert az a kormányférfiak, szakosztályvezetők, művészi társulatok befolyását hozza magával. A társadalomnak, az egyes embereknek kell nyitott szellemű művészetpártoló tevékenységbe fogni, hiszen csak így valósulhat meg egy hatalmi érdekektől független, szabad művészet.⁵

Körösfői-Kriesch igen fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy a „kis barátságos társaság” célja, a művészet ápolása, csupán a becsületes és békés együttműködésben születő munka által lehetséges, aminek érdekében céltudatos és a művészek gazdasági helyzetét rendező fellépésre van szükség.⁶ Ebben pedig a nagyközönségnek is fontos szerepe van: foglalkoznia kell a művészettel, kiállításokra járni, műveket vásárolni, ezzel támogatni az alkotókat, hogy beteljesítsék feladatukat, ami a Céhbeliek célkitűzéseit pártoló Elek Artúr szerint nem más, mint „az alacsonyrendű vágyakkal élő emberiségnek a magasabbrendű vágyakat” megmutatni, hiszen a művész az, aki „a ki nem nyílt szeműek szemit kinyitja és [...] megérteti velök ennek a világnak szépségeit.”⁷

A Céhbeliek megalakulásával és első kiállításával a napi sajtó több ízben foglalkozott, minden esetben pozitívan ítélve meg a gödöllői mester kezdeményezését.⁸ Lyka Károly különösen sokszor írt a társaságról, annak katalógusában is publikált a magyar művészetről és annak alakulásáról, a gödöllőiekre oly jellemző „dekoratív stílus” szerepéről.⁹ A társaság kiállítási katalógusaiban gyakran szerepeltek különféle programcikk, a Nemzeti Szalon elnöke gróf Andrássy Gyula például a művészet és kritika kapcsolatáról írt, Nagy Sándor az ikonográfia szerepéről értekezett, de a katalógusban volt olvasható a Céhbeliek által alapított művészeti díjak kiosztásának szabálya is.¹⁰

Körösfői-Kriesch Aladár 1920-ban bekövetkezett halála után a Céhbeliek harmadik tárlatán már Nagy Sándor elnökölt, aki a társaság céljának továbbra is a belső, tiszta művészet kinyilatkoztatását, az „egyetemes nagy élethez” való hozzájárulását, az individuum teremtményének kiteljesedését tekintette.¹¹ A Céhbeliek 1914 és 1934 között kilenc kiállítást rendezett a Nemzeti Szalonban, és a húsz év alatt a tagok száma a kezdeti tizenkilencről hetven fölé emelkedett.¹² A társaság tagja volt többek között Horvai János, a Nemzeti Szalon alelnöke, Déry Béla a Szalon igazgatója, valamint Glatz Oszkár, Batthyány Gyula, Istókóvits Kálmán, Jaschik Álmos, Kisfaludy Stróbl Zsigmond és Rudnay Gyula is. Természetesen a gödöllői művésztelep több tagja csatlakozott a Céhbeliekhez, Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor mellett Moiret Ödön és Raáb Ervin is kiállítottak a tárlatokon, ahol mindvégig az összművészeti jelleg volt uralkodó, képző és ipar-

művészeti alkotások egyaránt szerephez jutottak. A kiállított művek között ugyan a legtöbb olajfestmény volt, de az alkotók mindenféle technikával bemutatkoztak a kiállításokon, vízfestmények, grafikák, tempera és pasztellképek mellett a közönség gipsz-, bronz-, terrakotta- és márványszobrokat, valamint szőnyeget és kerámiákat is láthatott.

Az összművészeti műteremtés igénye nem csupán a hagyományos, a műalkotások összességére vonatkozó értelemben nyert teret a Céhbelieknél, hanem afféle „összalkotói” tevékenységben is megnyilvánult. A társaság második, 1918-ban megrendezett kiállítására az első világháború árnyéka vetült – Körösfői azonban a művészetbe vetett hit gyógyító erejében bízva összefogást hirdetett, melynek tanúbizonysága, a Hősök emléke, a Céhbeliek közös munkája volt.¹³ A terv egy nyitott kupolacsarnokra vonatkozott, amelyben a társaság szobrásztageinak szoborcsoportjai és domborművei, valamint Körösfői-Kriesch és Nagy Sándor mozaikjai kaptak volna helyet. Bár a Hősök emléke végül nem valósult meg, az „együtt munkálkodás” eredményei, az emlékmű tervei a tárlaton kiállításra kerültek.¹⁴

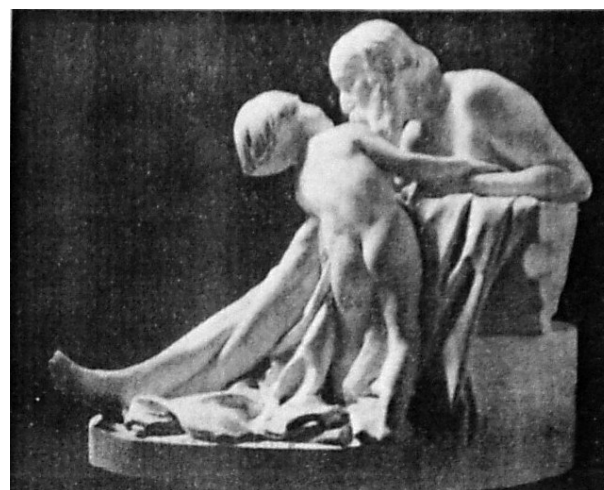
Nagy Sándor után a Céhbeliek elnöke Telcs Ede, majd Csánky Dénes lett, aki az 1934-es jubiláris kiállítás előszavában tovább magyarázta a „Céhbeliek szimbólum mélyebb értelmét”, miszerint a művészi értékek folyamatosságának megőrzéséhez a „rég nagy művészi korok lelki szervezetségét” kell példának állítani. Ez a szervezet pedig nem más, mint a „középkor fegyelmezett, erőteljes” szervezete, a céhrendszer, aminek megvalósításához „a középkor emberének hite, az ebből táplálkozó lélek ereje, és e lelkierők összefogása szükséges [...] a külön-külön, igaz hittel hívó lélekkel alkotók egyesítése egy cél, a haladás, a művészet újjászületésének érdekében.”¹⁵

A „külön-külön alkotók” egyesítése azonban semmi esetre sem jelentette az alkotók művészeti stílusbeli egyesítését is. A közös hitvalláson kívül a művészeknek nem kellett semmiféle közösségnek alávetniük magukat, ami természetesen a homogenitás (szinte) teljes hiányát eredményezte. A Céhbeliek több, mint hetven fős társaságával aktív kiállító tevékenységük húsz éve alatt a korabeli kortárs művészek jelentős hányada szerepelt együtt, hiszen kiváló lehetőség volt az, hogy egy alkotó nemegyszer akár több mint húsz képpel is bemutatkozhatott.¹⁶ Azonban fontos hangsúlyozni, hogy főként konzervatívabb, a progresszív irányokhoz (kevésbé) csatlakozó alkotók éltek a lehetőséggel. Ezen belül is több generáció állított ki egymással egyetértésben, „a művész tradíciókat reprezentáló öregek mellett itt találjuk a továbbmenő fiatalokat, a nyugodt megfontolás mellett a keresés izgalmát.”¹⁷ A kiállításokon gyakran kétszáznál is több művet állítottak ki, melyet a sajtó például a Műcsarnok „válogatatlanság példája”-ként jellemzett monstre tárlataival összehasonlítva „válogatott művészek és művek együttesének” titulált, ahol „vetélkedés elől, művészetpolitikuskodástól, zsvajtól és tülekedéstől visszahúzódott tiszta lelkek” mutatták be újabb alkotásaikat.¹⁸ A Nemzeti Szalon kiállításai közül gyakran a legjobbnak ítélik a Céhbeliek tárlatait, annak ellenére, hogy a nagyszámú alkotás között kvalitásbeli eltérések bőven akadnak, „a szemellátható komoly törekvés, amelyet ez az együttes kifejez, jóakaratra kényszeríti az elfogulatlan szemlélőt. A Céhbeliek egyik főerénye, hogy iránybeli regisztere széles. Az avantgarde Medveczkytól kezdve a jobboldali Ballóig (egy falon lógnak) a sok törekvés itt, így egymás mellett, egyáltalán nem hat bántóan.”¹⁹ A társaság tagjai között valóban a legkülönbözőbb korú, stílustörekvésű és tanultságú művészek szerepeltek, és a „szép és egyenletes kvalitású”²⁰ kiállítás témában

is rendkívüli változatossággal szolgált a közönségnek. Bár túlsúlyban általában a plein air és impresszionisztikus tájképek voltak, városképek, falusi és városi életképek, portrék egyaránt szerepeltek a tárlatokon. Irodalmi és mitológiai témák feldolgozásait is kiállították, grafikától üvegablaktervekig mindenféle technikában megjelenítve. A vallásos tematikájú képek is előkelő helyet foglaltak el a kiállított alkotások között, valamint mindig külön kiemelte és dicsérte a sajtó a szobrászati részleget, ahol gipsz, terrakotta, bronz és márvány pasztikkával egyaránt találkozhatott a nagyérdemű.

Az óriási mennyiségű valamint technika és stílus terén egyaránt igen változatos alkotások révén, valamint amiatt, hogy a Céhbeliek „nem voltak annyira azonos fából faragva, hogy a szervezetségükről egységes művészi stílusban tettek volna hitvallást”²¹ a társasággal kapcsolatban csupán nagyvonalakban meghatározható csoportokról beszélhetünk. A „stíluspreferencia nélküli” tárlatokon szerepeltek posztnagybányai (Boldizsár István), novecento (Kontuly Béla), neoklasszicista (Szentgyörgyi István), szecessziós (Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor) törekvésű alkotók, a naturalizmus, plein air, vagy az akadémizmus hívei egyaránt. A gödöllői művésztelep „művészetbe vetett hitét” és összművészeti törekvéseit képviselték Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor „a prerafaelizmus öreg harcosa”²² a fiatalok pedig (Medveczky Jenő, Istókóvits Kálmán) modernebb árnyalatokkal színesítették a társaságot. A Céhbeliek tagjai közül azonban legtöbben az „idősebb korosztály” képviselői voltak, jellemzően a századfordulón ideálisnak tartott művészeti képzésben részesült alkotók, akik Budapesten főként Lotz Károly és Székely Bertalan tanítványai voltak, majd Münchenben esetleg Bécsben tanultak tovább (például László Fülöp Elek, Szenes Fülöp, Zemplényi Tivadar festőművészek). Hazatértük után történelmi kompozíciókat és népeletképeket (Paczka Ferenc), idealizáló portrékat és naturalista életképeket (Szenes Fülöp) vagy plein air élet- és tájképeket (Zemplényi Tivadar) festettek és állítottak ki a Céhbeliek tárlatain, mindezt a müncheni stílus képviselésében.

Ugyanez a müncheni illetve bécsi tanultság elmondható a szobrászokról is, mint például Telcs Ede, Sámuel Kornél, Tóth István vagy Szentgyörgyi István művészetéről. Szentgyörgyi



1. kép: Szentgyörgyi István (1881–1938): Bölcselkedés és Bölcsesség, 1924 előtt. Gipsz. Kiállítva: A Céhbeliek negyedik kiállítása. Nemzeti Szalon, Budapest, 1923. kat.sz.: 182. Reprodukálva: A Céhbeliek ötödik kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon, Budapest, 1924

István, a neoklasszicista stílus jellegzetes képviselője, ebből a szempontból mondhatni „tipikus” tagja volt a Céhbelieknek.²³ A társaság 1923-as kiállításán bemutatott Bölcselkedés és Bölcsesség című alkotása a neoklasszicista szobrászat szép példája, s mi sem bizonyítja jobban a céhtársak általános véleményét és elismerését, mint hogy a Céhbeliek 1923. évi babérkoszorúval és aranyéremmel kitüntetett alkotása volt (1. kép).²⁴

2. A Cennini Társaság

A Cennini Társaságot 1920 decemberében alapították Körösfői-Kriesch Aladár volt tanítványai: Leszkovszky György, Hende Vince, Diósy Antal valamint az Iparművészeti Iskola ötvösművész tanára, Csajka István. A mesterük előtti tisztelgésnek is felfogott Cennini Társaság elnevezés miattjeire a társaság első, 1921 januárjában megrendezett kiállításának katalógusában találunk magyarázatot. Leszkovszky György a társaság nevében írt előszavában ismerteti Cennino Cennini életrajzát valamint a névválasztás okait, minthogy az olasz mester tette lehetővé a freskófestés giottói hagyományának újra-felfedezését Trattato della Pittura című művével. A művet Körösfői-Kriesch Aladár afféle bibliaként forgatta, és tanítványai is hasonló tisztelettel adóztak Cennini munkájának. Minthogy Leszkovszky, Diósy és Hende főként freskófestéssel foglalkoztak, ezért választották Cennino Cenninit névadónak. Azonban a társaság saját bevallása szerint ezzel a hagyománytisztelő állásponttal eltávolodott az aktuális irányoktól, s szemben állt „ama felfogással mely az impressionismust és a szélsőséges irányzatokat mindenek fölé helyezve a felületességet teszi szinte kötelezővé a művészetben.” Erkölcsei értékeken alapuló iparművészeti munkásságuknak, melyben a freskófestészet és az üveglaktervek igen előkelő helyen szerepelnek, pont ezért csak töredékét – akvarelleket, terveket valamint szobrokat és gobelineket – tudták a Nemzeti Szalon közönsége elé bocsátani.²⁵ A kritikusok írásaikban többnyire Körösfői-Kriesch Aladár hatását emelték ki, a Cennini Társaságot a megelőző évben elhunyt mester szellemi örökösének tartották.²⁶

Elek Artúr a Nyugat hasábjain egyenesen „Körösfői-Kriesch Aladár vetésének” titulálta a társaságot, amely a művésznek a Zeneakadémián található A művészet forrása c. freskójának ihletéséből sarjadt, melyet a mester Cennino Cennininek dedikált. Körösfői-Kriesch elméleti és technikai kutatásának eredményeit megosztotta tanítványaival is, akik „azon vannak, hogy a falfestés hagyományát, amelyet Körösfői-Kriesch Aladár megkezdett, elszikkadni ne hagyják.”²⁷ A gödöllői művészteleptag Remsey Jenő vélekedése szerint a társaság tagjainak munkáiból „nagyfokú önfegyelméletesség, stylusérzék, s mindenekfölött a művészi erkölcs áhitatos tisztelete, a mesterség tudásának állhatatos szeretet sugárzik”, és így kortársaik számára követendő példát nyújtanak.²⁸

Fontos megjegyezni, hogy a Cennini Társaság tagjai nem osztották Körösfői-Kriesch panteista, gnoszticizmussal, tolsztójánizmussal és próféta szerep-érzéssel átitatott élet-szemléletét. A Társaság tagjainak művészetét a mély vallásosság, kategorikus hagyománytisztélet és a művészettel szembeni végtelen alázat jellemezte. Leggyakoribb témáik ennek megfelelően vallásos jellegűek voltak, többnyire templomi freskóként kivitelezve.

A Cennini Társaság fennállása alatt három kiállítást rendezett, mindegyiket a Nemzeti Szalonban, melyekről mindig elismeréssel számolt be a napi sajtó, Körösfői-Kriesch Aladár örökségét hangsúlyozva a „kissé iskolás és modoros” ámde ugyanakkor „csendes, tiszta művészet”-et megvalósító al-



2. kép: Hende Vince (1892-1957): Juhászok/Két pásztor gobelin, 1921.

Szötte: Lőw Ágnes. Gyapjú, gobelin, 6/cm, 100(+11) x 151 cm.

j.l. HV alatta 1921. Iparművészeti Múzeum, Budapest, l.t.sz.:54.2063

kotók munkásságának elemzésekor.²⁹ Az első két tárlaton még csak az alapítók állítottak ki, de a harmadik kiállításra a társaság már több taggal bővült.³⁰ A gödöllői „örökség”, az összművészeti nézőpont, ezeken a tárlatokon is megnyilvánult: az alkotók képző és iparművészeti alkotásokkal egyaránt bemutatkoztak, többnyire akvarell tájképekkel, de kiállítottak irodalmi illusztrációkat, falképterveket, üveglakokat és terveket, színházi díszletterveket, Leszkovszky György még autodidakta szobrászati műveit is a nagyközönség elé tárta.³¹ Diósy Antal és Hende Vince pedig ezeken felül több leszőtt szőnyeggel és gobelin vázlattal is jelentkezett.³² A szőnyegek a magyar (székely) balladakörből származó valamint világ-irodalmi témákat dolgoztak fel: Dante, Kőmíves Kelemenné, Izolda, Kádár Kata, Szeptember végén, és mind stílusosan, mind technikailag szoros kapcsolatban álltak a gödöllői szövőműhelyben készült alkotásokkal.³³

A Cennini Társaság harmadik kiállításán Hende Vince egy, a gödöllői szőnyegszövő műhelyben készült szőnyeggel szerepelt, a Lőw Ágnes szötte Juhászok gobelinnel (1921).³⁴ A kárpiton két, magyaros ruhába öltözött juhász látható, egyikük éppen furulyán játszik. A háttér legnagyobb részét a felhős égbolt foglalja el, a juhászok lábánál pedig birkák látszanak. A kinosan kiegyensúlyozott kompozíciót geometrikus mintákból és vörös muskátlik sorából álló bordúr szegélyezi, a művész HV jelzése és az évszám a jobb alsó sarokban található. A kárpit igen szorosan kötődik Körösfői-Kriesch Aladár gobelinjeihez, például az 1903-as Itatáshoz, vagy a Nagy Sándor-féle Szénahordáshoz, de felidézi Vaszary János Juhászbojtár című munkáját is (2.kép).³⁵

A három kiállítás után a Cennini Társaság tagjai főleg egymástól függetlenül hallattak magukról, egyenlőre nem lehet meghatározni a társaság megszűnésének pontos dátumát.³⁶ Az alkotók visszatértek a murális technikák gyakorlásához, mint például Leszkovszky György és Hende Vince, vagy az akvarell mestereiként folytatták pályájukat, mint Diósy Antal vagy Halápy Ede.

3. Spirituális Művészek Szövetsége

A Spirituális Művészek Szövetsége rendkívül szorosan kapcsolódik alapítója, Remsey Jenő György személyiségéhez, akinek művészetében a spiritualizmus egy szociális alaphangvételű, próféta szereppel átitatott, emberközpontú, belső ihletettségű, mély lelkeségű művészet-kép. Remsey a vallással

és filozófiával átítatott művészettelfogás mellett foglalt állást, miszerint a képzőművészet nem állhat önmagában, önmagáért, hanem csak a vallással, filozófiával, irodalommal szoros összefüggésben értelmezhető, csak így töltheti be igaz funkcióját, az ember lelki fejlődésének szolgálatát. Többször hangoztatta a l'art pour l'art jogosulatlanságát, és a művészetek antropológiai jellegét, miszerint vallás és irodalom és művészetek egymásért és legfőképp az emberért vannak.³⁷

Körösfői-Kriesch Aladárnak és Nagy Sándornak a munkássága és művészete nem annyira stílusában, mint inkább szemléletében hatott rá. A művésztelep gondolatrendszerében a kereszténység, a tolsztojánizmus és a gnoszticizmus keveredett egy antropocentrikus művészettelfogásban, amely az életet művészetté és a művészetet életté magasztalta. Az első világháború után a „morális pusztaságba zuhant ország” eszmei sivárságán kétségbeesve, a „meddő l'art pour l'art” művészet ellen kikelve, Ramsey elhatározta, hogy egy olyan társaságot alapít, mely az ember szellemi megváltásáért száll harcba. Ahogyan Ramsey maga ír az alapításról: „mivel az Istenből fakadó teremtettség élet volt lelkünk egyetlen világossága, néhány barátunkkal együtt elhatároztuk, hogy megalapítjuk a Spirituális Művészek Szövetségét, a Szűz utcai és gödöllői életközösségek erkölcsi alapjain.” A társaság alapításakor, 1924 tavaszán, ott volt Sztelek Dénes, Náray Aurél valamint Alberth Ferenc. Hitvallásuk, „a spirituális művészek hite az, hogy a művészet célja soha sem lehet a formákkal való játék, hanem egyesegyedül az emberi lét mélységei és magasságának megmutatása a formáltság eszközeivel. Irodalomnak, zenének, képzőművészetnek egyaránt igazi célja az, hogy az embert erkölcsi magasságokba emelje, s híd legyen ég és föld között.”³⁸ A kezdetek sikerrel kecsegtettek, s az év októberében már a Nemzeti Szalonban volt kiállításuk.³⁹ A társaság az évek során harmincöt főre duzzadt, tagokká váltak többek között Basilides Barna, Molnár C. Pál, Kövesházi Kalmár Elza, Mokry-Mészáros Dezső és Moiret Ödön is.⁴⁰ Működésük során kétféle kiállításokat „Isten, az embertárs és a művészet szeretete” jelszóval, céljuk volt „szélesebb horizontot [...] nyitni az egész magyar szellemiség életében”, és megegyeztek abban, hogy „egyéni és közös erőfeszítéseinket a szellemi újjászületés felé” terjesztik ki.⁴¹ Hetente klubesteket tartottak, ahol felolvasásokat, vitákat rendeztek. Fő céljuk egy folyóirat indítása volt, de ez 1932-ig váratott magára. 1934 és 1944 között még négy kiállítást rendezett a társaság, végül 1944-ben beszüntette működését.⁴² A társaság tagjai, „a spiritualisták mélyégesen hívő emberek voltak, művészetükkel szemben alázatosak, és azt vallották, hogy igazi művészetet teremteni nem lehet, ha az alkotó nem akar lehatolni az élet legbensőbb lényegéig. Mert az alkotás hasonló a Teremtő gesztusához, és éppen azáltal válik grandiózussá, hogy az alkotó művész a benső látás útján meglátja a felszín (a vizuális külső) alatt dinamikus rejtőző végtelen erőket. Így lesz a látványból látomás, a jelenségből jelentés, amit a néző a soha ki nem meríthető szépségben érez, és soha el nem felejt.” írja Ramsey Jenő a Spirituális Művészek Szövetségének 1928-as kiállítási katalógusának előszavában.⁴³ Ennek a kereszténységből fakadó, mélyen hívő művészettelfogásnak kitűnő példái Ramsey Zoltán festményei. A Gödöllőn művészdinasztiát alapító Ramsey Jenő korán elhunyt testvére kizárólagossággal hirdette a spirituális eszméket, a „Szellem” kinyilvánítását a művészetben. Rajzos, erős kontúrokkal határolt szimbolikus jellegű művekben vizualizálta meggyőződését, mint például az *Imádkozzatok míg mécsetek világol...* című olajfestménye, melyet a Spirituális Művészek első kiállításán láthatott a közönség. A festmény miközben a gödöllőiek propagandisztikus,



3.kép: Ramsey Zoltán (1893–1925): *Imádkozzatok míg mécsetek világol...*, 1924 előtt. Olajfestmény. Kiállítva: *Spirituális Művészek Szövetsége első kiállítása. Nemzeti Szalon 1924.* (kat.sz.:104.); Az 1926.évi járási kiállítás, Gödöllő. Reprodukálva: Az 1926. évi járási kiállításon bemutatkozó művészek alkotásairól készült fotóalbum. Gödöllői Városi Múzeum TD. 2006.2.1.; *Spirituális Művészek Szövetsége harmadik kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon, 1928.*

kus, ideálhangoztató alkotásainak hagyományát követi (mint amilyen Nagy Sándor: *Mester, hol lakol?* című képe) befelé forduló, dekadens hangulatával és képi világával Gulácsy Lajos szuggesztív portréit (Dante, 1902 vagy Önarckép, 1903) is megidézi (3.kép).

Habár a kiállításon szereplő művek nagy arányban valamilyen bibliai témát ábrázoltak, az emberi lélek bizonyos állapotaira reagáltak, vagy valamilyen spirituális gondolatot sugalltak, – például Vajdó lelkek,⁴⁴ Egy gondolat,⁴⁵ Az élet világossága⁴⁶ – mégsem fedezhető fel minden alkotónál a szellemiség, a transzcendentalizmus kizárólagos érvényre juttatása. A Spirituális Művészek Szövetségének kiállításai kapcsolatban a korabeli sajtó legtöbbször zavarodottsággal nyilatkozott, miszerint a társaság „egyenlőre csak lelki rokonság alapján egyesült Spirituális Művészek Szövetségébe azzal a céllal, hogy lelkirokonságukat műveikben is dokumentálva Isten, embertárs és a művészet szeretete jelégét juttassák érvényre. Ez a törekvés első kiállításukon nem került teljes összhangban a közönség elé, mert a kiállító művészek eddigi műveikkel némileg más utakon haladtak.”⁴⁷ A legtöbb kritikus szerint a tárlatokon a hangzatos program ellenére nem derült ki, mi is az a spirituális művészet, és „spiritualista festésüket az „idealista” jelzővel helyesebben lehetne megnevezni”⁴⁸ ami a teljesen vegyes stílusú, és színvonalú alkotásokat tekintve érthető is.

A spirituálisok kiindulópontja a szellemiség, és „a külsőt csak annyiban használja fel, amennyiben szellemi kivétiségének kénytelen látható formát adni”. A szövetség a spiri-

tuális művészetet a kor „materiális”, az anyaghoz kötődő és a maradandóságnak „dicsimnuszkokat zengő” művészetével szemben határozta meg, ami alatt a tájképeket, interieuröket és csendéleteket értették, – mindazt ami számukra „hű képe emberi elszegényedésünknek.”⁴⁹ Ennek ellenére azonban a tárlatokon bőven láthatott a közönség ilyen „materiális” alkotásokat, Makoldy József például párizsi városképeivel (A Trocadero az Eiffel toronnyal, Medici kút), Remsey Sándor pedig tájképek tömegével (Téli táj, Őszi táj) jelentkezett az 1925-ös kiállításon.⁵⁰ Máskor a Spirituális Művészek, élükön Remsey Jenővel, nem csak az anyag a szellemet elnyomó uralma ellen keltek ki, hanem egészen konkrétan meghatározták, mi az, ami a spirituális művészet „ellensége”: „Egyrészt a régi merev conservativizmus mumiaszerű régiségei: pitykék és brokátok, sallangok, fringiák, végnélküli dáridók, cigányok, cicák és pipafüst festészet – másfelől a minden szemérméből kivetkőzött modernség fattyai: száguldó fenék, megmagyarázhatatlan gömbök, tömbök, gúlák, véghetlen csodakígyók és gurgulázó örjületek festészete.”⁵¹ Ebben a leírásban igen könnyen felismerhetők a biedermeier zsánerképek, Barabás Miklós, Borsos Miklós, vagy Jankó János festményei, valamint a különböző modern irányzatok jellegzetességei, mint a futurizmus „száguldó fenéi” például Giacomo Balla festményein, vagy Marcel Duchamp Lépcsőn lemenő alakja, netán a kubizmus vagy a konstruktivizmus híveinek „megmagyarázhatatlan tömbjei”, gondoljunk csupán El Liszickij geometrikus formákból felépülő alkotásaira. Összességében tehát viszonylag pontosan meghatározták, mi az, ami nem része a spirituális művészetnek, azonban arra, hogy milyen művek és milyen művészek kerülhetnek a közös zászló alá, nem voltak szigorú szabályok.

A kiállítók többsége a Képzőművészeti Főiskolán végzett tanult művész volt, akiknek valamilyen okból kifolyólag az utókor már kevésbé tartja számon a nevét, holott saját korukban meglehetősen elismertségnek örvendtek. Ilyen például a festő Alberth Ferenc vagy a szobrász Krivátsy Miklós. Akadtak azonban autodidakta alkotók is a tárlatokon, például Náray Aurél és Sztelek Dénes, de az önképző Mokry-Mészáros Dezső is.

Érdekes megfigyelni azt a tényt, hogy míg sem a Céhbeliek, sem a Cennini Társaság tagjai között nem voltak női alkotók, addig a Spirituális Művészek táborában meglehetősen szép számmal képviseltették magukat – a tagok majdnem egy negyede nő volt. Ugyan ismert, hogy néhány művésznőt valamilyen rokoni szál fűzött a társaság férfi tagjaihoz (Remsey Ágnes a népes Remsey család tagja, vagy Hikády Erzsébet, Czene Béla felesége) a többi művésznőről még nem derült ki ilyen adat, és a Spirituálisok szellemiségéhez könnyen illeszkezhettek az a gondolat, hogy a prófétikus tehetségeknek teret adjanak, bármilyen (női vagy férfi) testben született is meg.

Bár a hölgyek többségének művészeti képzéséről meglehetősen keveset tudni, annyi bizonyos, hogy szobrász (Antalfyné Fridrik Mária), keramikus (Antalfy Mária) és festő (Bendéné Kovacev Friderika) is volt közöttük. Bizonyára akadt, aki autodidakta módon tanult, de olyan elismert és képzett művésznő is tagja volt a Szövetségnek, mint a szobrász és íparművész Kövesházi-Kalmár Elza. Ebből a (nem) szempontból a Spirituálisok sokkal szorosabban kötődtek a gödöllői művésztelep hagyományaihoz, mint a másik két társaság, hiszen Gödöllőn a művészkolónia tagjai nem csupán férfi művészek voltak, hanem feleségeik, nőrokonai is aktív részesei voltak a telep művészeti életének (gondoljunk Undi Mariskára vagy Nagy Sándorné Kriesch Laurára).

Összegezve a kutatás jelenlegi állása alapján annyit megállapíthatunk, hogy a vizsgált három művészértársaság, habár megalakulásuk ténye az 1900-as évek első felének „társaság-alapítási lázában” nem volt egyedülálló esemény, a gödöllői művésztelep hagyományainak hűséges örököként a korszakban egyedülálló volt a tevékenységük. Századfordulós tradíciókat átörökítő nyilvános szereplésük különleges színfoltja volt a többnyire modernista törekvésekkel jellemzett korszaknak.

Jegyzetek

- 1 A Céhbeliek tagjai 1914-ben: Berán Lajos, Beck Ö. Fülöp, Déry Béla, Horvai János, Horváth Géza, Körösfői-Kriesch Aladár, Kúnffy Lajos, László Fülöp Elek, Mendlik Oszkár, Moiret Ödön, Nagy Sándor, Nádler Róbert, Olgyai Ferenc, Paczka Ferenc, Pásztor János, Raáb Ervin, Sámuel Kornél, Szenes Fülöp, Szentgyörgyi István, Szablya Ferenc, Telcs Ede, Tóth István, Ujvári Ignác, Zemplényi Tivadar, és az első kiállításra meghívottak Batthyány Gyula gr., Glatz Oszkár, és Hornyai Ödön. *Húsvét, a Céhbeliek első könyve*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1914.
- 2 MARGITAY Ernő: *Miért előbbre való a művészet, mint a politika?* In: *Húsvét, a Céhbeliek első könyve*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1914. (A továbbiakban *Céhbeliek 1914.*) 20,21.
- 3 KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Miért álltunk össze mi céhbeliek?* In: *Céhbeliek 1914.*, 23–24.; A Céhbeliek megalakulásának okairól és körülményeiről NAGY Sándor is megemlékezik: *Céhbeliek Társasága, 1913*. In: G. Merva Mária (szerk.): *Nagy Sándor: Életünk Körösfői-Kriesch Aladárral*. Gödöllő, Gödöllői Városi Múzeum, 2005. 154–156.; GELLÉR Katalin: *Mester hol lakol? Nagy Sándor művészete*. Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 119–120.; DÉNES Jenő: *Körösfői-Kriesch Aladár*. Budapest, 1939. 119–121.
- 4 A Céhbeliek január 16-án tartott gyűlésükön határoztak a szimbolikus jelentőségű nap mellett. Minden művész három, Budapesten még nem kiállított művel szerepelhetett a tárlaton. LYKA Károly: *A Céhbeliek*. In: *Művészet, 1914.* 2. 128–144. A katalógusban szereplő cikkek: LYKA Károly: *Magyar művészet.*; GR. ANDRÁSSY Gyula: *A műpártolásról.*; ELEK Artúr: *A művész és körülményei.*; MARGITAY Ernő: *Miért előbbre való a művészet, mint a politika?* KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Miért álltunk össze mi Céhbeliek?* In: *Céhbeliek 1914.*
- 5 GR. ANDRÁSSY Gyula: *A műpártolásról*. In: *Céhbeliek 1914.* 10–12.
- 6 LYKA Károly: *A Céhbeliek*. In: *Művészet, 1914.* 2. 128–144. Lyka Károly cikkében leközölte a Céhbeliek a meghívandó művészértársaknak küldött felhívását.
- 7 ELEK Artúr: *A művész és körülményei*. In: *Céhbeliek 1914.* 15–16.
- 8 LYKA Károly: *A Céhbeliek*. In: *Művészet, 1914.* 2. 128–144., 234–236.; BÁLINT Aladár: *A „Céhbeliek” első kiállítása*. In: *Nyugat, 1914.* 8. sz. 579–580; n.n.: *A Céhbeliek kiállítása a Nemzeti Szalonban*. In: *Vasárnapi Újság, 1914.* 16. 309.; n.n.: *A Céhbeliek*. In: *A lakás. 1914.* 2. 30.; n.n.: *A Céhbeliek kiállítása*. In: *A lakás. 1914.* 3. 49.; n.n.: *A „Céhbeliek” kiállítása a Nemzeti Szalonban*. In: *A lakás. 1914.* 4. 74, 76.; n.n.: *A Céhbeliek kiállítása*. In: *Az Újság. 1914* ápr. 5. 50.; n.n.: *A Céhbeliek kiállítása*. In: *Az Újság. 1914* ápr. 8. 19.; e.a.: *A Céhbeliek első kiállítása*. In: *Az Újság. 1914.* ápr. 12. 7.
- 9 LYKA Károly: *A magyar művészet*. In: *Céhbeliek 1914.*

- 10 NAGY Sándor: *Az ikonográfia pusztulása*. In: *A Céhbeliek hatodik kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1926. (A továbbiakban *Céhbeliek 1926.*); GR. ANDRÁSSY Gyula: *Művészet és kritika*. In: *A Céhbeliek ötödik kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1924.; A Céhbeliek díjai voltak a „Céhbeliek Babérkoszorúja” és „Arany Érme” valamint a „Céhbeliek Elismerése” (Mention). *Kivonat a Céhbeliek kiállításának szabályzatából*. In: *Céhbeliek 1926*.
- 11 NAGY Sándor: *Előszó*. In: *A Céhbeliek harmadik kiállításának katalógusa*, Nemzeti Szalon, Budapest, 1921.
- 12 1914, 1918, 1921, 1923, 1924, 1926, 1927, 1932, 1934 voltak a kiállítások évei. Mindegyikhez katalógust jelentetett meg a Nemzeti Szalon.
- 13 KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Előszó. Gödöllő, 1918. február 21*. In: *A Céhbeliek második kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1918. (A továbbiakban *Céhbeliek 1918.*)
- 14 *Céhbeliek 1918*.
- 15 CSÁNKY Dénes: *Előszó*. In: *A Céhbeliek nyolcadik, jubilaris kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1934.
- 16 A Céhbeliek tagjai voltak: Balló Ede, Bánffy Miklós, Baranski E. László, Basilides Sándor, Batthyány Gyula, Beck Ö. Fülöp, Béli Vörös Ernő, Berán Lajos, Boldizsár István, Czencz János, Csásky Dénes, Damkó József, Deák Ébner Lajos, Déry Béla, Edvi Illés Aladár, Erdey Dezső, Farkas Zoltán, Gábor Móríc, Glatte Gyula, Glatz Oszkár, Hikisch Rezső, Hornyai Ödön, Horthy Béla, Horvai János, Horváth Géza, Horváth József, Hubay Andor, Istókovits Kálmán, Jaschik Álmos, Kató Kálmán, Katona Nándor, Kisfaludy Stóbl Zsigmond, Komjáti Gyula, Kontuly Béla, Kotász Károly, Körösfői-Kriesch Aladár, Kövesdy Géza, Kukán Géza, Kúnffy Lajos, Kunwald Cézár, László Fülöp Elek, Lechner Jenő, Lux Elek, Major Jenő, Mednyánszky László, Medveczky Jenő, Mendlik Oszkár, Merész Gyula, Mérő István, Moiret Ödön, Molnár C. Pál, Nádler Róbert, Nagy Sándor, Nyilassy Sándor, Orbán Dezső, Paczka Ferenc, Pásztor János, Petri Lajos, Pólya Iván, Raáb Ervin, Radó Ervin, Rudnay Gyula, Sámuel Kornél, Sidló Ferenc, Simai Imre, Stettka Gyula, Stróbertz Frigyes, Székely Andor, Szentgyörgyi István, Szentistványi Gyula, Szlányi Lajos, Telcs Ede, Tornyai János, Tóth István, Udvary Géza, Ujvári Ignác, Ungváry Sándor, Várady Gyula, Varga Oszkár, Vass Elemér, Weichinger Károly, Wellmann Róbert, Zádor István, Zemplényi Tivadar.
- 17 R.P.: *Három kiállítás. A Céhbeliek a Nemzeti Szalonban*. In: *Magyar Hírlap*. 1934.jan.14., 11.
- 18 E.A.: *A Céhbeliek*. In: *Az Újság*, 1926.márc. 2., 8.
- 19 N.n.: *Tárlatok. A Céhbeliek kiállítása*. In: *Képzőművészet*, 1932. 105.
- 20 Y.E.: *A Céhbeliek kiállítása*. In: *Budapesti Hírlap*, 1932. márc. 20. 14.
- 21 Y.E.: *A Céhbeliek kiállítása*. In: *Budapesti Hírlap*, 1934. jan.14.,15.
- 22 Y.E.: *A Céhbeliek kiállítása*. In: *Budapesti Hírlap*, 1934. jan.14.,15.
- 23 Tanulmányait Budapesten az Iparművészeti Iskolában kezdte, majd a brüsszeli akadémián tanult. Magyarországra visszatérve több önálló szobrot, emlékművet, hősi emléket, síremléket és díszkutat készített, melyekkel különböző kiállításokat és aranyérmekeket nyert. 1925-től a Képzőművészeti Főiskola tanára volt. Életrajzi adatok: KENYERES Ágnes In: *Magyar Életrajzi Lexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.
- 24 *A Céhbeliek ötödik kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1924.
- 25 Az idézetek forrása: *A Cennini Társaság első kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1921.
- 26 DÉNES Jenő: *Körösfői-Kriesch Aladár*. Budapest, 1939. 83.; n.n.: *A Cennini Társaság megalakulása*. In: *Magyar Iparművészet*, 1920.92.; n.n.: *A Cennini Társaság kiállítása*. In: *Műbarát*, 1921.20.; e.a.: *A Cennini Társaság első kiállítása*. In: *Az Újság*, 1921. jan. 16. 5.
- 27 ELEK Artúr: *Körösfői-Kriesch Aladár vetése*. In: *Nyugat*. 1921. 3. sz. 241–242.
- 28 REMSEY Jenő: *A Cenniniek*. In: *Magyar Iparművészet*. 1921. 17–18.
- 29 Az idézet forrása: ELEK Artúr: *A Cennini Társaság kiállítása*. In: *Nyugat*, 1926. 4. sz. 377–378. A Cennini Társaság kiállításainak katalógusai: *A Cennini Társaság első kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, 1921.; *A Cennini Társaság második kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, 1922.; *A Cennini Társaság harmadik kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, 1926. (A továbbiakban *Cennini 1921*, *Cennini 1922*, *Cennini 1926*); A sajtóban megjelent kritikák például: e.a.: *A Cennini Társaság kiállítása*. In: *Az Újság*. 1922.dec.31. 5.; N.A.: *A Cennini Társaság kiállítása*. In: *Magyarság*, 1922. dec. 31.; n.n.: *A Cennini Társaság kiállítása*. In: *Műbarát*, 1923. III. évf. 22.; F.J.: *A Cennini Társaság harmadik kiállítása*. In: *Pesti Hírlap*. 1926. jan. 31. 2.; n.n.: *A Cenninieknek...* In: *Magyar Iparművészet*, 1926. 42.; n.n.: *A Cennini Társaság harmadik kiállítása*. In: *Magyar Művészet* 1926. 47.; e.a.: *A Cennini Társaság kiállítása*. In: *Az Újság*. 1922. dec. 31. 5.; N.A.: *A Cennini Társaság kiállítása*. In: *Magyarság*, 1922. dec. 31.; n.n.: *A Cennini Társaság kiállítása*. In: *Műbarát*, 1923. III. évf. 22.
- 30 Halápy Ede, Gábor Móríc, Márton Lajos és Horváth Jenő voltak a Cennini Társaság új tagjai. *Cennini 1926*.
- 31 Például: Hende Vince: *Madonna* üvegablak, Róth Miksa kivitelezésében. kat. sz. 132.; és *Színpadi díszlettervek Grillparzer „Sappho”-jához*, kat. sz. 185–194. *Cennini 1921*; Leszkovszky György: *Illusztrációk egy Ady-költeményhez*, kat. sz. 129–140.; és *Seidl József úr képmása (szobormű)* kat. sz. 118. *Cennini 1922*.
- 32 e.a.: *A Cennini Társaság kiállítása*. In: *Az Újság*, 1922. dec. 31. 5.; n.n.: *A Cennini Társaság második kiállítása*. In: *Műbarát* 1923. III.évf., 22.
- 33 A kiállított szőnyegekről bővebben: A Cenniniek és a Céhbeliek kiállításain bemutatott szőnyegekről bővebben: BENKŐ Zsuzsanna: *A hagyomány fonala. A Cennini Társaság és a Céhbeliek kiállításain szereplő kárpitok*. In: ÖRINÉ NAGY Cecília (Szerk.): *A gödöllői szőnyeg 100 éve. Tanulmányok a 20. századi magyar textilművészet történetéhez*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 2009. 53–65. (A továbbiakban ÖRINÉ 2009)
- 34 Reprodukálva: *Magyar Iparművészet* 1926. 36.; ÖRINÉ 2009. 139. Kat.sz. 214.
- 35 Körösfői-Kriesch Aladár: *Itatás*. A fali szőnyeget Kovalszky Sarolta szőtte le 1903-ban. Jelenleg reprodukciója ismert. ÖRINÉ 2009. 144. 18.j. Nagy Sándor *Szenahordás/Ökrös szekér* (1911) című gobelinje alapján 2006-ban Mátéfy Györfi készített kárpitrekonstrukciót, a szőnyegnek ezen kívül terve illetve reprodukciói ismertek. ÖRINÉ 2009. 154. 79–81. j.; Vaszary János *Juhászbojtár* című

- szőnyegét Kovalszky Sarolta szőtte még Németelemén, 1899-ben. ÖRINÉ 2009. 141. 1. j.
- 36 Jelenleg az egyedüli információ erre vonatkozóan az Országos Iparművészeti Iskola 1934–36-os Évkönyvében egy Leszkovszky Györggyel kapcsolatos bejegyzés, ami a művészt 1936-ban a Cennini Társaság tagjaként tartja számon. Viszont ebből nem derül ki, hogy a Társaság aktívan működött-e, rendezett-e kiállításokat, vagy csupán névlegesen létezett.
- 37 REMSEY György: *Irodalom, művészet, válság. Szellemtörténet és más egyebek*. In: *Fáklya*. 1932. nov., 39.
- 38 Az idézetek forrása REMSEY György: *Szeccszó, spirituális művészet*. III. rész. In: *Vigília*. 1974. jan., 41.; Remsey Jenő az alapításról és a szövetség valamint saját művészeti tevékenységéről bővebben: REMSEY György: *Szeccszó, spirituális művészet*. I. rész. In: *Vigília*. 1973. nov., 747–754., REMSEY György: *Szeccszó, spirituális művészet*. II. rész. In: *Vigília*. 1973. dec., 823–826. Valamint: Sz.M.Z.: *Spirituális művészet*. In: *Fáklya*. 1932. nov. 51–52.; POLÓNYI Péter interjúja Remsey Jenővel. 1978, Gödöllő. GVM, Ltsz: A.93.282.1–2.; POLÓNYI Péter interjúja Remsey Jenővel 1979. augusztus 2-án, Gödöllőn. Az interjú írott változata. GVM, Ltsz: A.93.278.1–3.; REMSEY Iván: *Remsey Jenő művészete*. Kézirat. é.n. Gödöllő. GVM, Ltsz: A.90.13.1.
- 39 A Nemzeti Szalonban az első tárlaton kiállító művészek: Alberth Ferenc, Makoldy József, Mészáros Dezső, Náray Aurél, Remsey Jenő, Remsey Zoltán, Szentgáli Tóth Zoltán, Sztelek Dénes és Tábor János. *A Spirituális Művészek Szövetsége első kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1924. (A továbbiakban *Spirituálisok 1924.*)
- 40 REMSEY, *Vigília*, 1974. 41. valamint Remsey András szóbeli közlése Gödöllő, 2008. nov. 19-én. A Spirituális Művészek Szövetsége tagjai voltak: (Apátfalvi) Czene János, (Dukai) Takách Jenő, Ágh Ajkelin Lajos, Albert Ferenc, Antalffy Mária, Basilides Barna, Basilides Sándor, Bendéné K. Friderika, Büky Béla, Czene Béla ifj., Dabóczi Mihály, Domján József, Eösze András, Erdei Viktor, G. Lázár Ilona, H. Réti Zsuzska, Hikády Erzsébet, Jaschik Álmos, Kacziány Aladár, Kapussy György, Károlyi Irén, Keresztesné Alice, Kósa Mária, Kövesházi-Kalmár Elza, Krivátsy Miklós, Makoldy József, Márkus Imre, Moiret Ödön, Mokry-Mészáros Dezső, Monostori-Moller Pál, Muszély Ágost, Náray Aurél, Némethy Béla, Palesch Pál, Remsey Jenő, Remsey S. Sándor, Remsey Zoltán, Seemann András, Sz. Steif Antal, Szendy Arisztid, Szentgáli Tóth Zoltán, Szörédi Ilona, Sztelek Dénes, Tábor János, Tordai Imre, Ungváry Lajos, Ungváry Sándor, Zsótér Ákos. Plusz vendégként: 1928-ben: Károlyi Irén, Dr. Keresztesné Alice, Remsey Sándor, Sz. Steif Antal, Tordai Imre, Zsótér Ákos, 1934-ben: b. Dimits Sándor, Dullien Edith, Károlyi Irén, Kapussy György, Kárpáti Andor, Perczel Margit, Remsey S. Sándor, B. Szveteny György, Török Jenő, 1939-ben: Dalmay Adrienne, Hepke Elemér, Károlyi Irén, H. Remsey Ágnes, H. Virág Tera, 1944-ben: Gosztonyi Béláné, Országh Imre Ferenc, Hegedűs László.
- 41 *Előszó*. In: *Spirituálisok 1924.*
- 42 A Spirituális Művészek Szövetségének folyóirata, a *Fáklya* végül 1932-ben jelent meg, Remsey Jenő szerkesztésében, Horváth Béla és Bánya Kornél közreműködésével, a Szövetség kiadásában. Körösfői írásaiban is gyakran szerepel a művész próféta szerepe, a világítótorony és fáklya metafora gyakran szerepelt a gödöllői művészetében is. Nem véletlen tehát, hogy a szövetség folyóirata a *Fáklya* nevet kapta. A periodikum erősen szocializmuspárti volt, egyenlőséget hirdetett, az osztálytársadalom felszámolását. Talán pont ennek a meggyőződésnek köszönhetően végül a lapot betiltották, és gyakorlatilag csupán két szám látott napvilágot. A *Fáklya* c. lap színvonala, bár olyan kiváló költők is szerepeltek benne, mint például Szabó Lőrinc, Zelk Zoltán, vagy Tamási Áron, nagyon vegyes és egyenetlen volt. Csupán a közös célkitűzés volt a kritérium, melynek a tagoknak eleget kellett tenniük a publikáláshoz. REMSEY György: *Szeccszó, spirituális művészet*. III. rész. In: *Vigília*. 1974. jan. 41–42.
- 43 *A Spirituális Művészek harmadik kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, 1928. (A továbbiakban *Spirituálisok 1928.*)
- 44 Alberth Ferenc olajfestménye. Spirituális Művészek Szövetsége első kiállítása, kat.sz. 21. In: *Spirituálisok 1924.*
- 45 Náray Aurél olajfestménye. Spirituális Művészek Szövetsége első kiállítása, kat.sz. 70. In: *Spirituálisok 1924.*
- 46 Remsey Jenő olajfestménye. Spirituális Művészek Szövetsége első kiállítása, kat.sz. 81. In: *Spirituálisok 1924.*
- 47 B.M.: *Spirituális Művészek Szövetsége első kiállítása*. In: *Esti Kurir*, 1924. okt. 19. 8.
- 48 E.A.: *Spirituális művészek. Második kiállításuk a Nemzeti Szalonban*. In: *Az Újság*, 1925. dec. 18. 67.
- 49 REMSEY Zoltán: *Spirituális művészet*. In: *A Spirituális Művészek Szövetsége második kiállításának katalógusa*. Nemzeti Szalon, Budapest, 1925. (A továbbiakban *Spirituálisok 1925.*)
- 50 Makoldy József: *Trocadero az Eiffel toronnyal*, kat. sz. 28., *Medici kút*, kat. sz. 41.; Remsey Sándor: *Téli táj*, kat. sz. 141, *Őszi táj*, kat. sz. 142. In: *Spirituálisok 1925.*
- 51 REMSEY Jenő: *Spirituális művészet*. In: *Spirituálisok 1928.*

The Guild Members, the Cennini Society and the Spiritual Artists: Artists' societies as the descendants of the Gödöllő Artists' Colony

In the first half of the 20th century, besides the ruling avant-garde schools, the influence of the Gödöllő Artist's Colony was a powerful one, too. We should take into account not only the survival of the art nouveau elements, but also the ideology of the colony's artists, which inspired many. This claim is supported by the existence of the three artists' societies that were directly related to the colony. The founder of the Guild Members' Society was Aladár Körösfői-Kriesch himself. The basic idea of the society was the belief in Art, as such, which could be exemplified by the fact that they organised exhibitions without stylistic restraints. The Cennini Society was founded by the former college students of Körösfői-Kriesch. Artists associated with this group consciously distanced themselves from contemporary avant-garde trends, and chose a traditional, religious and deeply moral art instead. The Spiritual Artists' Society was created by a member of the Gödöllő Artists' Colony, György Jenő Remsey, and was founded on the moral principles of the colony. This meant that members of the society would fight for the intellectual redemption of humankind. In my paper I present the history of the societies and their exhibitions as well as their relationship with the Gödöllő Artists' Colony.

Delmár Emil műgyűjtő művészettörténeti kapcsolatai

Magyarországon a 20. század első felében, a második világháború kirobbanásáig a magán műgyűjtők és a muzeológusok, művészettörténészek kapcsolata különlegesnek mondható. Ez a mindkét fél részéről fennálló bizalommal teli viszony, illetve együttműködés a muzeológusok részéről felölelte kiállítások rendezését magángyűjtők tárgyaiból és a gyűjtők gyűjtési koncepciójának formálását; a gyűjtők részéről pedig a múzeumok baráti körének munkájában való aktív részvétel, illetve műtárgyvásárlásokat és -ajándékozásokat a múzeumok számára. Jellemzőek voltak a már meglévő műtárgyakról való véleménycserék is. Másfelől nem ritka, hogy egy-egy gyűjtő, autodidakta módon idővel művészettörténészként is bemutatkozott,¹ és mindez fordítva is igaz: több művészettörténész, muzeológus munkája mellett gyűjtési tevékenységet is folytatott.² A közös szakmai érdeklődés pedig sokszor baráti kapcsolatok alapját is képezte.

Tanulmányomban dr. Delmár Emil (1876–1959, 1. kép) műgyűjtő művészettörténeti kapcsolataival foglalkozom, ezeket tágan értelmezve, a fentebb említett irányvonalak mentén, amelyek létjogosultságát számos korabeli forrás is alátámasztja. A vizsgálódás kiindulópontját Delmár magán műgyűjteménye képezi, amely egyben kapcsolódási pont a múzeumok, művészettörténészek, muzeológusok felé.

A 19. század utolsó harmadára tehető Budapest nagyvárosi rangra emelkedése, kulturális kiteljesedése. Ekkor kezdett megalakulni a múzeumok többsége, és ezzel párhuzamosan a klasszikus értelemben vett művészettörténeti szakma is. A történeti arisztokrácia gyűjteményei mellett létrejöttek a nagy- és középpolgárság magángyűjteményei is, melyek fénypontja a két világháború közti időszakra esett.³ Különösen figyelemre méltó a két háború közti időszak művelt, nyugati orientációjú magyar középpolgársága, mely „azt a viszonylag széles réteget jelentette, amely a műgyűjtés e kései fénykorát igazán sikeressé tette.”⁴ Delmár Emil társadalmi és gazdasági szempontból is ebbe a rétegbe, a felső középosztályba tartozott. Ez biztosította egyben az anyagi háttérrel gyűjteménye létrehozásához, majd folyamatos gyarapításához is.

Egyelőre nincs tudomásunk arról, hogy miért kezdett Delmár gyűjtési tevékenységbe. Valószínűnek tűnik, hogy biztos anyagi háttérén túl egyéni hajlamai, érdeklődése és tágabb értelemben vett környezete predesztinálta erre. Megjegyzendő,

hogy motiválhatta ennek anyagi vonzata is, amennyiben a műtárgyat befektetésnek szánta. Delmár kezdeti, szisztematikus gyűjtését 1900 körüli keleti útja során kezdte meg keleti tárgyak gyűjtésével.⁵ Innen hazatérve minden bizonnyal aukción való vásárlásokkal gyarapította keleti műtárgyainak sorát.

Delmárnak volt „érzéke” a gyűjtéshez, „szeme” a tárgyakhoz, ám biztosra vehető, hogy a kor jeles művészettörténészeivel, muzeológusaival, mint például Csányi Károllyal, ápolta kapcsolata is formálta ízlésvilágát és gyűjteményének összetételét. Csányi Károly 1904-től az Iparművészeti Múzeum munkatársa volt, és az 1907-ben az Iparművészeti Múzeumban rendezett „budapesti amatőr gyűjtemények” kiállítása kapcsán ismerkedhetett meg Delmárral. Ezzel több évtizeden át tartó személyes-, szakmai- és munkakapcsolat vette kezdetét. Azt talán már sohasem fogjuk megtudni, hogy e találkozás nélkül Delmár gyűjteményének rendszeres, kiállításokon, tárlatokon való bemutatása megvalósult volna-e, de az bizonyos, hogy a jó, bizalommal teli viszony mellett egyfajta presztízst is jelentett a múzeumokkal való szoros kapcsolat, így a kiállításokon való részvétel. Az ezirányú együttműködés kiépítése volt az 1907-es kiállítás egyik célja: így a múzeum, a muzeológusok folyamatos kontaktusban lehettek a kor gyűjtőivel, mely kapcsolat a későbbiek folyamán igen termékenynek bizonyult több szempontból is.⁶ Ekkor volt alakulóban az a tudatos műgyűjtő-réteg, mely a múzeumi örök segítségével alakította-gyarapította gyűjteményét.⁷ Iránymutató lehetett Delmárnak a múzeumi kiállítások által sugallt értékrend is, a múzeumok gyűjtési koncepciója.

Delmár esetében a kor meghatározó személyiségeinek hatása vitathatatlan attól fogva, hogy 1910 körül felbomló német szoborgyűjtemények⁸ egyes, igen színvonalas darabjait vásárolta meg.⁹ Ennél a pontnál óhatatlanul felmerül Wilhelm von Bode neve,¹⁰ aki ebben az időben nagy hatást gyakorolt mind a gyűjtőkre, mind a szakmai körökre felhívva figyelmüket a szobrászati és iparművészeti alkotások jelentőségére. Jeles példája ez a gyűjtési tevékenység kialakulását és a gyűjtemény fejlesztésének irányát meghatározó művészettörténész-muzeológus és gyűjtő kapcsolatának.

Ekkorra, az 1910-es évekre tehető a Delmár gyűjtemény saját, egyéni karakterének kialakulása is. Delmár a magyar műgyűjtésben ritka irányvonalat képviselt közép- és újkori plasztikai¹¹ és iparművészeti gyűjteményével.¹² Nem elhanyagolható Delmár gyűjteményének festészeti része sem, amely jelenlegi ismereteink szerint néhány értékes darabból tevődött össze.¹³ Ezzel párhuzamosan sok keleti tárgytól vált meg Delmár annak érdekében, hogy másokba fektesse pénzét.¹⁴

Az 1920-as évekre „kitartó munkával” létrehozta nemzetközi színvonalú gyűjteményét.¹⁵ Ezt a korabeli művészettörténész szakma is elismerte és igen nagyra értékelte. Ennek elemzése, részletes bemutatása külön tanulmányt érdemelne, most csak a legfontosabb, a gyűjtemény egyes darabjairól szóló írásokról, illetve olyan forrásokról teszünk említést, melyek kapcsán kirajzolódik a kortársak hozzáállása, reakciója, véleménye a gyűjteménnyel kapcsolatban. Elsőként Éber László három részből álló tanulmány-sorozata említhető, amely Delmár plasztikai gyűjteményét mutatta be.¹⁶ Talán a legteljesebb névsort maga Delmár adja meg egy levelében, melyet a berni Kunstmuseumnak írt,¹⁷ eszerint Giovanni Mariacher, Wilhelm von Bode, Georg Swarzenski, Leo Planiscig és Meller



1. kép: Dr. Delmár Emil, fénykép. Magántulajdon. 1930-as évek (?)
Fotó: Rózsavölgyi Andrea

Simon művészettörténészek mind elismerően írtak tárgyairól. Delmár levelezésében egyébként még számos utalás történik kiállítási katalógusokra (melyekben helyet kapott egy-egy műtárgya),¹⁸ vagy éppen valamelyik múzeumtól érdeklődnek egy-egy jeles darabja iránt.¹⁹ Arról is volt szó, hogy Bernben, egyetemi szeminárium keretében foglalkoznának Delmár épp ott kiállított műtárgyaival.²⁰ Utolsó példaként Richard Ernst múzeumigazgató²¹ levele hozható fel,²² aki sajnálatát fejezi ki, hogy Delmár a korai iszlám textilgyűjteményét visszakeríti.²³

A művészettörténeti szakma elismerésének másik megnyilvánulása, vagy inkább következménye Delmár Emil gyűjteményének kiállításokon való bemutatása volt. Delmár gyűjteménye először 1904-ben, a Magyar Nemzeti Múzeum harmadik emeleti termében rendezett kelet-ázsiai kiállításon volt látható másik hat magyar világjáró gyűjteményének társaságában.²⁴ A következő a sorban, a gyűjtemény alakulását tekintve sorsdöntő 1907-es kiállítás volt, melyről fentebb már esett szó. Ennek az 1907-es kiállításnak a hozadéka valószínűleg az is, hogy Delmár életében egy-két kivételtől eltekintve gyűjteményének tárgyait csak az Iparművészeti Múzeum kiállításaira kölcsönözte. Nyilván ebben szerepet játszott az is, hogy kollekciónak profilja egybevágott az Iparművészeti Múzeuméval.²⁵ A legfontosabb kiállítások, melyeken Delmár is részt vett tárgyaival a következők: A Szent György céh kislasztikai kiállítása 1912, (Radisics Jenő); Erdélyi török szőnyegek kiállítása 1914, (Csányi Károly); Budapesti gyűjtők és művészek érem- és plakett-kiállítása 1924, (Csányi Károly); Magyar Szőnyegkedvelők Egyesületének régi keleti szőnyeg-kiállítása 1924, (Csányi Károly); Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum régi ezüstkészlete 1927, (Csányi Károly); Keleti művészeti kiállítás 1929, (Csányi Károly és Felvinczi Takács Zoltán); Régi egyházművészeti országos kiállítás 1930; Régi kisázsiai szőnyegek kiállítása 1935, (Layer Károly); Régi perzsa szőnyegek kiállítása 1936, (Layer Károly); Hopp Ferenc centenáriuma rendezett emlékkiállítás – Nagy Ázsia Művészete 1933, Hopp Ferenc Múzeum; Régi olasz mesterek kiállítása: képek, szobrok magyar magángyűjteményekből 1937–38, Nemzeti Szalon (Petrovics Elek).

Külön érdemes foglalkozni az 1919-es Tanácsköztársaság alatti eseményekkel, amikor a frissen hatalomra jutott baloldali erők a magántulajdonban levő műtárgyakat köztulajdonba vették.²⁶ A köztulajdonba vett műkincsek első kiállításán²⁷ Delmár is részt vett néhány elkobzott műtárgyával. Az „államosítás” véghezvitelében muzeológusok is részt vettek; az Iparművészeti Múzeumban a műkincsek átvétele Csányi Károlyra hárult.²⁸ Bár a gyűjtők és művészettörténészek közti viszony kibillent egyensúlyából, mégis, mivel a múzeum még 1919 folyamán visszaadta a műtárgyakat eredeti tulajdonosaiknak, a bizalom helyreállt.²⁹ Ezt jelzi a fentebb felsorolt számos kiállítás és az ajándékozások sora, melyről még szót ejtünk.

Delmár egyes tárgyait külföldi kiállításokon is bemutatta: Staatliches Kunstgewerbemuseum, Bécs, 1935–1938;³⁰ Kunsthistorisches Museum, Bécs, Kleinkunst der italienischen Renaissance, 1936;³¹ Exposition d'Art autrichien, Párizs, 1937;³² Kunsthhaus, Zürich, Oesterreichische Kunst, 1937;³³ Kunstmuseum, Bern, Kunst und Kunstgewerbe, 1939/40³⁴ és Altislamische Stoffe, 1947.³⁵ Ezek a kiállítások rávilágítanak Delmár nemzetközi múzeumi kapcsolataira, illetve gyűjteménye nemzetközi ismertségéről is fogalmat alkothatunk.

A gyűjtők és a múzeumok hivatalos, ám mégis szorosabb kapcsolata a Múzeumbarátok Egyesülete keretein belül valószínűleg meg. Az egyesület 1913-ban alakult, célja a kimagasló művészeti alkotások megvétele volt a Magyar Nemzeti-

Iparművészeti- és Szépművészeti Múzeum számára, illetve értékes műtárgyak külföldre kerülését hivatott megakadályozni.³⁶ Az egyesületnek Delmár Emil valószínűleg a kezdetektől fogva aktív tagja volt a kor több, jeles gyűjtőjével és muzeológusával együtt.³⁷ Az Egyesület 1919-ben, a Tanácsköztársaság bukása után tartotta tisztújító ülését, majd 1926-ban szerkezeti változás következtében³⁸ a nevét Művészeti Múzeumok Barátainak Egyesületére változtatták.³⁹ Ez utóbbinak Delmár nemcsak tagja, hanem egyben alelnöke is volt⁴⁰ valószínűleg egészen Magyarországról történő távozásáig.⁴¹ Az évek során számos műremekkel gazdagodtak az említett múzeumok, ezek közül néhányról egyértelműen tudjuk, hogy Delmár Emil és több más műbarát összefogásával kerültek a gyűjteményekbe: egy Csóktábla,⁴² egy Fedeles serleg,⁴³ és egy Násfa.⁴⁴ Delmár nemcsak a baráti kör keretein belül adományozott műtárgyakat a múzeumoknak,⁴⁵ hanem egyénileg is 1912 és 1938 között. A tárgyak közt szerepel „szobrocška”, porcelán díszedények Berlinből, herendi porcelánok, perzsa tál, bizánci tál, zöld selyem frakk, könyvek és diaposzítívok, illetve -negatívok stb. A Szépművészeti Múzeum részére 1920-ban egy Madonna szobrot ajándékozott, majd 1921-ben három középkori szobrot helyezett letétbe ugyanitt.⁴⁶

Baráti kapcsolat sok éves ismeretség és közös munka során sem mindig alakul ki. A források alapján úgy tűnik a muzeológus, művészettörténész szakma két emblemikus alakjához, Csányi Károlyhoz és Hoffmann Edith-hez a szakmain túl Delmár baráti szálakkal is kötődött. Csányival való viszonyáról már fentebb írtunk. Hoffmann Edith a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán dolgozott, innen származhat ismeretsége Delmárral is, amely nem rekedt meg a múzeum falai között. Hoffmann Edith köreiből szokás volt, hogy néhány művészettörténész, művész, műgyűjtő ellátogatott egy-egy magyar magángyűjteménybe,⁴⁷ így lehetséges, hogy akkor kerültek közelebbi kapcsolatba egymással, amikor a választás Delmárra és gyűjteményére esett. Hoffmann Edith kiterjedt baráti körrel rendelkezett, melyet nemcsak művészettörténészek, hanem „Nyugatos” költők, írók, képzőművészek, gyűjtők alkottak. Rendszerezések voltak otthonában a baráti összejövetelek.⁴⁸ Ezeket elképzelhető, hogy Delmár is látogatta, ugyanis Hoffmann Edith ezen alkalmakkor rajzolta meg legközelebbi ismerősei, barátai árnyrajzát. Delmárról is készült egy 1932. június 27-i dátummal (2. kép).⁴⁹ Zádor Anna hagyatékából tudunk az ún. „műemléki autókirándulásokról”,⁵⁰ melyek programját Hoffmann Edith állította össze. Rajta kívül Delmár, Csányi és néha Zádor Anna vett részt az utakon, melyek 1939–1941 között zajlottak.⁵¹ Delmár kényelmes autóján jártak be egy környék nevezetességeit, megvitatta a látottakat.⁵²

Ahogy fentebb már említettük, Delmár nemzetközi kapcsolatrendszerrel bírt, részt vett külföldi aukciókon, kiállításokon műtárgyaival és Svájchoz rokoni szálak is fűzték.⁵³ Számos európai útjának egyikén ismerkedhetett meg Conrad von Mandachal, a berni Kunstmuseum igazgatójával, melyről meleg hangvételű levelek, képeslapok árulkodnak. Ennek a barátságnak köszönhető, hogy 1939–40-ben megrendezték a gyűjtő kiállítását a berni múzeumban, amelyre Delmár közel hetven tárgyát kölcsönözte. Határvonal ez mind a gyűjtő, mind gyűjteménye szempontjából. A második világháború kirobbanását követően a gyűjtemény Bernben maradt és a művészettörténészekhez fűződő baráti kapcsolatainak köszönhetően Magyarországon támogatták Delmár műtárgyainak kiviteli engedélyét, így azok a háború befejezéséig a berni múzeumban maradhattak.⁵⁴ Ez mutatja egyben a helyzet paradox voltát is, hiszen ezek a darabok nem kerültek többé vissza Magyarországra.



2. kép: Hoffmann Edith: Dr. Delmár Emil. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok. Árnrajz. 1932. június 24.
Fotó: Rózsavölgyi Andrea

A gyűjtemény szétesésével párhuzamosan megkezdődött Delmár művészettörténeti tevékenysége. Delmár emigrációba kényszerült zsidó származása miatt; Magyarországot végleg 1940 januárjában hagyta el, de már 1938 óta folyamatosan utazgatott Európa nagyvárosai között.⁵⁵ Ennek a néhány zaklatott évnek a gyümölcse az 1941-ben magyarul és németül megjelent Középkori magyar emlékek Svájcban című könyve.⁵⁶ A máig érvényes megállapításokat, kutatási eredményeket tartalmazó mű III. Béla magyar király (1172–1196) és Ágnes királyné nevéhez köthető műemlékek, műalkotások művészettörténeti és történelmi háttérét mutatja be. Az előszóban Delmár a következőket írja: „Remélni szeretném, hogy azok a hivatásos műtörténészek, akik megtisztelnék azal, hogy ezt a kis tanulmányt átlapozzák, előbb e pár bevezető sort is elolvassák. Szükségét érzem annak, hogy elnézésüket kérjem a műkedvelő ezen első kísérletével szemben, aki nyugalomba vonulása idejét arra használta fel, hogy az ő szisztematikus tudásuk nélkül, munkakörükbe próbál behatolni. Szolgáljon mentségemre hosszú gyűjtői pályám és az a <közösség>, mely közel hozott ő hozzájuk: az anyag szeretete. E téren legalább nem vagyok kezdő!”⁵⁷ Delmár az előszó végén köszönetét fejezi ki Csányi Károly műegyvetemi tanár úrnak, aki értékes tanácsokkal látta el, „Dr. Genthon István-nak, a római tudományos intézet igazgatójának, aki saját adatait rendelkezésemre bocsátotta, Dr. Balogh Jolánnak és Dr. Zádor Annának. Legnagyobb hálával tartozom Dr. Hoffmann Edith ömértóságának, azért a nagy segítségért, melyet e tanulmány megjelenhetése érdekében kifejtett.”⁵⁸ A fenti idézet kiegészíti az eddig leírtakat: rávilágít arra szoros és jó viszonyra, amely mostani művéhez alapot és segítséget nyújtott, illetve tetten érhető a pillanat, amikor azok nyomdokaiba lép, akik eddig őt és gyűjteményét formálták.

A könyvet Delmár több magyar művészettörténésznek is elküldte, közülük ismerjük Varjú Elemér,⁵⁹ Petrovics Elek⁶⁰ és Mihalik Sándor⁶¹ köszönő levelét,⁶² melyek mindegyike újabb bizonyítéka Delmár és a művészettörténészek közti szoros kapcsolatnak. Az utóbbi így ír: „Kedves Bátyám! Végtelenül megörültem a küldött szép könyvnek. Szívből gratulálok hozzá és nagyon örülök, hogy minden, ami Veled kapcsolatos, az a kultúra mély szeretetével van átitatva. Már régen hallottam Rólad... A svájci magyar középkori emlékek nekem is fölkeltek az érdeklődésem és 1936-ban, amikor Svájcot

keresztül-kasul utaztam, részletesen tanulmányoztam őket, sőt tervbe vettem, hogy írok is róluk. A berni szép magyar zászlók... úgyszólván már teljesen ismeretlenek voltak még a magyar szakférfiak előtt is... Jegyzeteidből látom, hogy mennyivel több adatot sikerült Neked összeszedned, mint amennyit én bogarásztam össze róluk. Boldog vagyok, hogy ilyen tökéletes, lelkiismeretes és becsületes munkában láttak ezek napvilágot és hogy ez a nagy munka a Te nevedhez fűződik. Könyved szíves megküldéséből érzem, hogy szerető gondnal emlékszel reám. Öszinte hálával, szeretettel és ragaszkodással köszönt Mihalik Sándor.”

Végül Delmár 1941-ben Kubába ment, majd az Amerikai Egyesült Államokban telepedett le és kapott állampolgárságot, ám életét továbbra is megosztotta Amerika és Európa között. Ebben az időszakban, az 1940-es és 1950-es évek folyamán művészettörténeti tárgyú írásokat közölt jelentős nemzetközi folyóiratokban: Das Grabmal der Prinzessin Elisabeth von Ungarn im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich,⁶³ The Window at Thomar – A Monument to Vasco da Gama, the Portuguese Argonaut,⁶⁴ Observations on the Origin of the Arms of Edward the Confessor.⁶⁵ Több alkalommal írt saját műtárgyairól is: A Venetian Embroidery of 1517,⁶⁶ Zwei Goldschmiedewerke von Ludwig Krug,⁶⁷ A Model by Paul de Lamerie,⁶⁸ The Nuptials of Peleus and Thetis by Danese Cattaneo.⁶⁹ Ez utóbbi a The Art Quarterly 1947-es számában jelent meg, amelynek az elején írtak pár sort a közreműködőkről, így Delmár Emilről is „akinek külön szakterülete a középkor és a reneszánsz művészete...”, mely területen nagy lelkiismerettel és éles kritikai érzéssel írt tanulmányai alapozták meg hírnevét...”⁷⁰ Delmár művészettörténész-ként ugyanolyan elkötelezetten, kimagasló tudással működött, mint ahogy műgyűjtési tevékenységét is végezte.

Ezzel párhuzamosan a Svájcba került műtárgyak egy részét 1945 és 1947 folyamán New York-ba szállították. Delmár ezeket és a többi, Svájcban maradt műtárgy nagy részét aukción értékesítette,⁷¹ így biztosította saját megélhetését. Az alkotásokat külföldi magángyűjtemények és múzeumok vásárolták meg, mint a Museum of Art (Cleveland), Dumbarton



3. kép: Johann Baptist Hagenauer: A szenvedő Krisztus. Cleveland, Museum of Art. Aranyozott bronz szobor. 10,2×19,6×11,3 cm.
Jelzet: „Joannes Hagenauer Salisburgensis inventit ed fecit 1756” 1765.
Fotó: Museum of Art, Cleveland

Oaks (Harvard Egyetem Kutató Könyvtára, Washington DC), Musuem of Fine Arts (Boston), Belvedere (Bécs). Ismerjük Delmár egy levelét, melyet egyik műtárgya, J. B. Hagenauer Szenvedő Krisztusa (3. kép) clevelandi múzeumba kerülésekor írt William M. Millikennek.⁷² Ebből kiviláglik Delmár önérzetes gondolkodása és rávilágít gyűjteménye e tárgyának rendkívül magas színvonalára és értékére: „...Nagyon boldog voltam, amikor megtudtam, hogy egyik legkedvesebb műtárgyam, Hagenauer Szenvedő Krisztusa végső helye a múzeumukban lesz; különösen mióta megmaradt gyűjteményem jelentős része ugyanitt található... Kétségkívül a mester legjobb alkotása, az egyetlen, mely aranyozott bronzból készült... Még mindig nagyon büszke vagyok erre a szerzeményemre, melyet többen kételkedően fogadtak, ahogy az Sobotka Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes-ban (Bécs, 1920) megjelent tanulmányban is olvasható... 1913-ban vásároltam, azóta minden osztrák és német művészeti kiállításra kölcsönkérték... Meg kell említenem Planiscig a műtárggyal kapcsolatos egyik igen szellemes megjegyzését. Azt mondta, az alkotás egyetlen szépséghibája, hogy szignált és datált. Ha nem így lenne, a tudósok hosszasan vitatkozhattak volna azon, hogy melyik egyszerű itáliai szobrásznak tulajdonítható...”⁷³

A gyűjtemény másik része Magyarországon maradt, melyeket Delmár az Iparművészeti Múzeumban helyezett letétbe. Ez a nagyvonalú gesztus annak a bizalmi kapcsolatnak volt köszönhető, mely mindvégig jellemezte a múzeum és a gyűjtő közötti viszonyt. A gyűjtemény ezen része jelenleg a Szépművészeti Múzeum Régi Szoborosztályán, az Iparművészeti Múzeumban, magyar magángyűjteményekben és Delmár Emil magyarországi örököseinek tulajdonában található.

Összegezve megállapítható, hogy Delmár értékítélete kiállta az idő próbáját, gyűjteménye műtárgyai mai napig elsőrangú múzeumokban találhatók és időről időre kiállításokon is bemutatásra kerülnek. További kutatást igényel Delmár művészettörténeti tevékenysége, magyar és külföldi kapcsolatainak tanulmányozása, a magyar és külföldi párhuzamok feltérképezése, a gyűjtő és gyűjteménye nemzetközi kontextusba helyezése.

Jegyzetek

- 1 Például Géber Antal, akinek kéziratban fennmaradt *Magyar gyűjtők* című munkája a mai napig nélkülözhetetlen forrás a művészettörténészek számára.
- 2 Például Ipolyi Arnold.
- 3 Ez magyarázható azzal, hogy a nagy- és középpolgárság gazdasági és társadalmi súlya a Monarchia utolsó évtizedeiben fokozatosan megnövekedett. MRAVIK László: *Budapest műgyűjteményei a két világháború között*. In: *Budapesti Negyed*, 32–33. (2001) 2–3 sz. 175.
- 4 Több gyűjtemény értékét tekintve megközelítette a nagypolgári tulajdonban lévőket; e mögött az állhat, hogy a középpolgárság jövedelmének nagy részét műtárgyakba fektette. MRAVIK, 2001. 175.
- 5 GÉBER Antal: *Magyar gyűjtők*. Kézirat. Szépművészeti Múzeum Könyvtára, jelzet: 15331/I–II. 105.
- 6 HORVÁTH Hilda: *Adalékok a század eleji magyar műgyűjtés történetéhez. Az 1907-es budapesti amateur kiállítás*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XLII. évf. (1993) 1–2 sz. 35.
- 7 HORVÁTH, 1993. 34.
- 8 Lanna, Lippmann, Kaufmann gyűjtemények. MRAVIK László: *Delmár Emil hanyatott sorsú gyűjteménye*. In: *Belvedere*, II. évf. (1990) 5 sz. 6.
- 9 Például Giovanni della Robbia *Mária ájulása* a Kauffmann gyűjteményből.
- 10 Wilhelm von Bode nagyhatású művészettörténész és muzeológus, Delmár személyesen is ismerte. GÉBER. 110.
- 11 Giovanni della Robbia, Andrea Riccio, Ludwig Krug, Johann Baptist Hagenauer, Giovanni da Bologna, Adolf Daucher, Matthes Gebel stb.
- 12 Szőnyegek, bútorok, miseruhák, ötvös tárgyak, mint például egy 16. századi Limoges-i szárnyasoltár stb.
- 13 Heiligenkreuzi Mestertől a *Szent Katalin eljegyzése*, és talán néhány Rippl-Rónai József, illetve Barabás Miklós festmény. Lotz Károly néhány pannója pedig Delmár lakásának volt a dísz.
- 14 Ám közel sem az összestől! Később is vett részt keleti tematikájú kiállításokon 1929-ben és 1933-ban is.
- 15 Ehhez az anyagi háttérrel Dunakotról és gőzhajózási vállalatát biztosította. GÉBER. 105.
- 16 ÉBER László: *Delmár Emil plasztikai gyűjteménye I–II–III*. In: *Magyar Művészet*, II. évf. (1926) 2. sz. 77–90.; 6. sz. 317–328.; V. évf. (1929) 2. sz. 75–91.
- 17 A levelet Delmár 1940. március 20-án írta Genfben. Ausstellung Sammlung Dr. Delmar Budapest, 1939/1940, (iratanyag). Kunstmuseum, Bern. Adattár. Jelzet nélkül.
- 18 Például a Porosz művészeti kiállítás kapcsán. A levelet Delmár 1939. május 31-én írta Genfben. Ausstellung Sammlung Dr. Delmar Budapest, 1939/1940, (iratanyag). Kunstmuseum, Bern. Adattár. Jelzet nélkül.
- 19 1941. április 26-án Münchenben íródott Sigrid Müller levele. Ausstellung Sammlung Dr. Delmar Budapest, 1939/1940, (iratanyag). Kunstmuseum, Bern. Adattár. Jelzet nélkül.
- 20 1941. május 31. a levelet a berni Kunstmuseum küldte Delmárnak 1941. május 31-én. Ausstellung Sammlung Dr. Delmar Budapest, 1939/1940, (iratanyag). Kunstmuseum, Bern. Adattár. Jelzet nélkül.
- 21 Bécsi Staatliches Kunstgewerbemuseum igazgatója volt.
- 22 A levél 1938. október 13-án íródott Bécsben. Ausstellung Sammlung Dr. Delmar Budapest, 1939/1940, (iratanyag). Kunstmuseum, Bern. Adattár. Jelzet nélkül.
- 23 Említi, hogy a gyűjtemény fontos összekötő kapocs a későantik és a középkori szövetek/textilek között.
- 24 FAJCSÁK Györgyi: *Keleti tárgyak gyűjtése Magyarországon, kitekintéssel Kínára a XIX. század elejétől 1945-ig a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum tárgyainak tükrében*. Doktori disszertáció. ELTE, Történelemtudományok Doktori Iskola, 2004. 105.
- 25 Ma is több helyen (például a Metropolitan Museum of Artban, New York) az iparművészeti- és a szobrászati gyűjteményt együtt kezelik, tehát a szobrászatot az iparművészet részeként.
- 26 LICHNER, Magda: *Csányi Károly (1873–1956), a muzeológus. Harminc év az Iparművészeti Múzeum történetéből az adattárban őrzött iratok tükrében*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XLVII. évf. (1998) 1–2 sz. 45. Továbbá MRAVIK, 2001. 160.
- 27 A katalógusban öt Delmár-féle kisplasztika szerepel. *Köztulajdonba vett műkincsek első kiállítása*. Katalógus. Szerk. POGÁNY Kálmán. Budapest, Múcsarnok, 1919. 13, 88, 93, 94.
- 28 LICHNER, 1998. 45.
- 29 LICHNER, 1998. 45.
- 30 Korai iszlám textilek az állandó kiállításon. Ld. még 21. l. Jelenleg a clevelandi *Museum of Art* tulajdonában.
- 31 Szent Kristóf szobor, jelenleg a bostoni *Museum of Fine Arts* tulajdonában.

- 32 Heiligenkreuzi Mester Szent Katalin misztikus eljegyzése, jelenleg a bécsi *Belvedere* tulajdonában.
- 33 Ld. 32. lj.
- 34 Közel hetven darab tárgy, melyek mindegyike külföldön maradt.
- 35 Ld. 22. lj.
- 36 *Kincsünk a nemzeté. Our Treasure is That of the Nation.* Kiállítási katalógus. Katalógust írta HORVÁTH Hilda. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2001. 6.
- 37 Például Ernst Lajos, Glück Frigyes, Kohner Adolf, Layer Károly, Petrovics Elek, Végh Gyula stb. HORVÁTH, 2001. 6.
- 38 HORVÁTH, 2001. 6. A Magyar Nemzeti Múzeum baráti köre különvált.
- 39 HORVÁTH, 2001. 6.
- 40 HORVÁTH, 2001. 6.
- 41 Delmár 1938-ban hagyta el az országot, utána már csak időszakosan tért vissza, 1940-ig bezárólag.
- 42 Limoges (?), XVI. század eleje. Vétel 1917-ben. Ltsz.: 10234, Iparművészeti Múzeum. HORVÁTH, 2001. 12.
- 43 May II. Mihály, Brassó, 1727. Vétel 1920-ban. Ltsz.: 1961.1189, Magyar Nemzeti Múzeum. HORVÁTH, 2001. 12.
- 44 XVII. század második fele. Vétel 1935-ben. Ltsz.: 1960.122.C, Magyar Nemzeti Múzeum. HORVÁTH, 2001. 13.
- 45 Iktatókönyv 3/1939, illetve 200/1938. Ezek mellékletében összegyűjtve. Iparművészeti Múzeum, Adattár.
- 46 *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei 1921–1923-ban.* Szerk. PETROVICS Elek és CSÁNKY Dénes. Budapest, Franklin Társulat, 1924. 112.
- 47 ZÁDOR Anna: *Arcképvázlat Hoffmann Edithről (1888–1945).* In: *Holmi*, 4. évf. (1992) 1. sz. 96.
- 48 ZÁDOR, 1992. 94.
- 49 Ltsz.: 55.1725. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok.
- 50 ZÁDOR, 1992. 96.
- 51 Az autókírándulások a következő időpontokban voltak: 1938. december 11., 1939. május 18., 27–29., június 9–10., június 29., július 8–9., 1941. június 20–22. MKI-C-I-75/II-786-790. Zádor Anna hagyatéka. Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár.
- 52 ZÁDOR, 1992. 97.
- 53 Bátyja, Tivadar felesége svájci származású volt. VII. 180. Cégbíróság. Fleischmann Antal, Cg 5236, Budapest Főváros Levéltára. 4.
- 54 Hálája jeléül a múzeumnak ajándékozott egy Szent Flóriánt ábrázoló faszobrot 1948-ban, melyet a múzeum 1949-ben értékesített. Tárgyleíró karton. Kunstmuseum, Bern, Adattár.
- 55 Genf, Zürich, Párizs, London stb.
- 56 DELMÁR Emil: *Középkori magyar emlékek Svájcban.* Budapest, 1941.
- 57 DELMÁR, 1941. 3.
- 58 DELMÁR, 1941. 4.
- 59 A kassai Felső Magyarországi Múzeum igazgatója volt, majd a Magyar Nemzeti Múzeum érem- és régiségtárának lett a vezetője.
- 60 A Szépművészeti Múzeum volt igazgatója.
- 61 A Felsőmagyarországi Rákóczi Múzeum igazgatója volt Kassán, majd egy évig az Iparművészeti Múzeum igazgatója, végül a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgató-helyettese lett.
- 62 Mindhárom levél Delmár Emil magyarországi örököseinek tulajdonában található.
- 63 *Zeitschrift für Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte*, Bd. 4. (1942). 150–154, 58/a-b.
- 64 *The Art Quarterly*, Vol. X. (1947) No. 3. 202–212.
- 65 *The Burlington Magazine*, Vol. XCV. (1953) No. 608. 359–362, fig. 12–26.
- 66 *The Art Quarterly*, Vol. VIII. (1945) No. 3. 188–196.
- 67 *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. IV. (1950). 49–59.
- 68 *The Burlington Magazine*, Vol. XCVIII. (1956) No. 645. 446, 449, fig. 34–37.
- 69 *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. XXVII. (1945), No. 6. 347–356.
- 70 A szerző fordítása. Eredeti, angol nyelvű szöveg: *The Art Quarterly*, Vol. X. (1947) No. 3. Notes on Contributors. Oldalszám nélkül.
- 71 Sotheby's, Pia stb. aukciós házak. Ausstellung Sammlung Dr. Delmar Budapest, 1939/1940, (iratanyag). Kunstmuseum, Bern, Adattár. Jelzet nélkül.
- 72 A clevelandi Museum of Art második igazgatója volt 1930 és 1958 között.
- 73 A clevelandi Museum of Art tulajdonában. Jelzet: 53.286, a szobor tárgyleírásához csatolva. A szerző fordítása.

The Private Collector Emil Delmár's Connection with Art History

This study makes an effort to present and shed some light on the connections between Emil Delmár (1876–1959) who owned an internationally known and acclaimed medieval and modern art collection of sculptures and applied art masterpieces and fellow museologists, art historians. The study relies on the examined and investigated sources of the given period. The nexus between Delmár and people of shared interest was special and their collaboration unique, in that their aims and activities complemented one another. Delmár's family business provided the funds essential to cover costs.

Museologists organised exhibitions from the private collection of Delmár and shaped the profile of his collection. They also wrote articles about many pieces of the Delmár collection. In turn Delmár actively took part in the work of the Association of Museum Friends – with others he had acquired several valuable objects for the Museum of Applied Arts and the Hungarian National Museum –, and in 1926 he became the vice-president of the organization. He himself also donated different pieces of art (sculptures, books, etc.) to the Museum of Applied Arts and the Museum of Fine Arts in Budapest. Delmár knew many art historians and museologists, both from Hungary and foreigners (Wilhelm von Bode, for example), as they regularly discussed and consulted upon the arising peculiarities and questions concerning his collection of artefacts. Delmár not only shared a close professional relationship with some art historians, but also had friendships, notably with people such as Edith Hoffmann, Károly Csányi and Conrad von Mandach.

During the turbulent times of the Second World War his collection fell apart and Delmár himself had to move into exile as he was of Jewish origin. His work in the field of art history can be dated to this period. During his emigration in the 1940–50s he wrote a book (*Hungarian Medieval Art in Switzerland*) and several essays in, among others, *The Burlington Magazine*, *Art Quarterly* and *Gazette des Beaux-Arts*.

Now the pieces of the former Delmár collection can be found in museums, private collections and at his heirs in Hungary and abroad. By considering these aspects of Delmár's life, one can have an idea how the collector, his collection, art history, art historians, museums and museologists relate to each other.

Jankay Tibor élete és művészete

A tanulmányom első részében vázolom a művész életét, majd bemutatom művészetének korszakait, és jellemzem stílusát. Az életút ismertetéséhez a művész által összeállított kézirat szolgált forrásul.¹ Jankay Tibor (eredetileg Deutsch Tibor) 1899. március 24-én született Békéscsabán egy hatgyermekes családban Deutsch Simon és Löwy Janka negyedik gyermekeként. Első jegyzett rajztanára, akire visszaemlékezéseiben is hivatkozott, Szentkatolnai Bálint Benedek „fűrő faragó” ezermester. 1915-ben Budapestre került, ahol 1915–18 között az Iparművészeti Iskolának volt diákja. Itt Simay Imre, Papp Sándor és Sándor Béla oktatta a festészetre. Fontos évek voltak ezek a korai stúdiumok, és meghatározó emberek tanárai, hiszen a Papp Sándor és Sándor Béla tanította freskófestészeti alap gondolat, a monumentalizmus és a kontúrosság mindvégig legfőbb jellemzői maradtak festészetének. 1918–19 között a Képzőművészeti Főiskolára járt Balló Ede osztályába. Visszaemlékezésében kiemelte még Vaszary Jánost és Szinyei Merse Pált, mint korrigálóit, tanárait: „Vaszary Jánossal baráti közelségbe kerültünk a nagy korkülönbség dacára. Elmékedései, rendkívül inspirálóak voltak.” – írta az idős mester a nagy példaképre visszaemlékezve.

A húszas években több külföldi tanulmányutat is tett: életrajzában említette Zürichet, Dreuzdát és Bécsset, valamint a párizsi Julian Akadémiát. A francia fővárosban többször megfordult, datált művei alapján 1924-ben, 1926–27-ben és 1930–31-ben járt ott. 1928–29-ben időzött még Olaszországban. Ez út valószínűleg Vaszarynak volt köszönhető, hisz erről úgy írt, hogy „olaszországi tanulmányutamon irányított.” 1929-ben utazott először Amerikába, ahol meglátogatta bátyját.

A harmincas években leginkább Magyarországon tartózkodott. A magyar vidékeket járta, és Békéscsabán lakott. A mai megyeszékhely akkor kifejezetten művészbart helynek számított. Egy, a huszadik század elején létrejött csoportosulás, az Auróra Kör 1913-tól 1938-ig magas színvonalú kultúraszervezést folytatott. A kör egyik alapítója Dr. Révész Sándor volt, valamint tagjaik között tudhatták a könyvkiadó Tevan Andort is. Jankayt e kör támogatta, menedzselte, ez valószínűleg szerepet játszott abban, hogy nem Budapesten, hanem Békéscsabán élt, de erős családi kötődése is fontos tényező lehetett ebben. Többek között ezért tért ismét vissza 1934–35-ben Amerikába.

A negyvenes évek első felében Jankay Tibornak komoly megpróbáltatásokkal kellett szembenéznie. A csabai mester négyszer kapott munkatáborba szóló behívót. Negyedik útján megszökött a vonatról. 1948-ban végleg kiköltözött Amerikába. A történelmi eseményeken kívül családi indokok is szóltak a kiutazás mellett, ugyanis ekkor édesanyja kint lakott. Szülője iránti szeretetét mi sem példázza jobban, mint névváltoztatása. Deutsch Tibor a húszas években édesanyja után vette fel a Jankay nevet, kint Jankának hívták. Ennek oka talán az lehetett, hogy a festő kortársai között szintén szerepelt egy Deutsch nevű alkotó. Innentől kezdve tehát Jankai-Deutsch Tiborként, vagy a Jankai D. Tibor változattal szignálta képeit. Végérvényesen 1945-ben vált Jankay Tiborrá. 1948-ban az Amerikai Egyesült Államokban, Los Angelesben telepedett le. Egyetemi oktatóként tevékenykedett kis megszakítással leg többet a George Pepperdine Egyetemen, egy időben pedig a Redlans Egyetem dolgozott. E munkái mellett folyamatosan

alkotott műveket eladásra is. A festett kerámia tálak készítését felesége, a Békéscsabán megismert és megszeretett Alexander Irén találta ki számára. Ezek, illetve a sokszorosított grafikák jelentős plusz jövedelmet biztosítottak részükre.

A hetvenes évek nyugalmát felesége, 1975-ben bekövetkezett halála törte meg. 1977-es nyugdíjazása után felvetődött benne a hazatelepülés. Szülővárosában, Békéscsabán a hetvenes években művészlakások épültek, az idős mestert nagy szeretettel látták volna a beköltözők között. Otthonra, illetve Budapestre szintén sokan hívták. Pár év gondolkodás után végül mégis a tengerentúlon maradt, mert ez a néhány év megismertetett vele egy „másikat” Amerikát: egy felszabadult, szeretetteljes, bohém világot. Az óceán pótolta számára az alföldet, az általa olyannyira szeretett Venice Beach pedig a fiatalságára emlékeztethette, a gondtalanságra, a békére és a szépségre. 1994-ben bekövetkezett haláláig életerős és hatalmas munkakedv jellemezte.

Valószínűleg a hetvenes években született meg benne a gondolat életművének rendszerezésére. Ettől az időszaktól visszadatálásokkal látta el korai munkáit, feliratozta vázlatait, visszaemlékezéseket készített. Megkérte amerikai barátját, a szintén Békéscsabáról elszármazott képzőművészt, Kolozsváry Pált, a hagyaték majdani átadására. Kolozsváry Pál 1994-ben felkereste a várost, utána a város és a szakma képviselőiben egy-egy kolléga Amerikában nyilvántartásba vette a művészeti anyagot,² amely 1997-ben érkezett meg Békéscsabára. Pár évvel később, 2003-ban nyílt meg a Jankayról elnevezett galéria,³ majd 2006-ban a Jankay Gyűjtemény és Kortárs Galéria névre átkeresztelt muzeális intézmény.

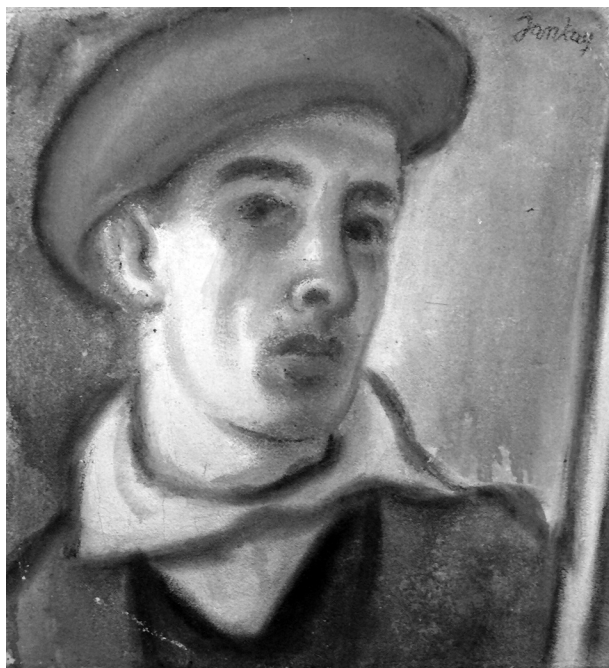
Jankay első jelentős munkái grafikák. A kezdeti évekből fennmaradt alkotások szinte kivétel nélkül csupa kvalitásos papír alapú művek. A hazai iskolák és a német tanulmányutak után Békéscsabán 1922–23-ban részt vett csoportos kiállításokon, de nem tudjuk pontosan milyen munkákkal. Az újságcímek és a katalógusok – ha egyáltalán készültek – csak a kiállított képek címeit őrizték meg. A híradások alapján anynyi biztos, hogy ezeken a tárlatokon alakrajzokkal szerepelt, melyben egyik évről a másikra jelentősen fejlődött. Egy 1923-as cikk festményeiről is említést tesz.⁴ A gyűjtemény alig rendelkezik korai festményekkel, csak néhány korai vászon maradt a hagyatékban: vízparti tájkép, favágókat ábrázoló kép, egy önarckép magába foglaló alkotás és mitológiai jelenelek, vagyis vegyes témájú kompozíciók. Meg kell említenünk továbbá, hogy a tanulmányutak során szobrászokkal is kapcsolatba került. A gyűjteményben egy fotó őrzi a fiatal alkotót egy portrészobor mellett, melyet feltételezhetően, ő maga faragott. Fennmaradt továbbá egy valószínűleg 1921-ben készült domborműves sírköve is.⁵ Ennél több forrással nem rendelkezünk arról, hogy fiatal korában gyakrabban készített volna plasztikákat.

A következő esztendőktől már jobban nyomon tudjuk követni, hogy mekkora változást okozott benne a párizsi légkör, hiszen az 1924-es évtől tömegesen szignálta és datálta munkáit. Stílusának alakulásában fordulópontot jelent az 1924-es esztendő. Mielőtt kiutazott volna a francia fővárosba, súlyosan, vastagon és sok vonallal rajzolt. Modelljei idős emberek, parasztasszonyok, akiket portrékon és egészalakos grafikai kompozíciókon örökített meg. Párizsba kerülve a renge-



1. kép: Jankay Tibor: Rakparti művészek. Jankay Gyűjtemény és Kortárs Galéria. Papír, szén. 60×44 cm. 1924. Fotó: Ván Hajnalka

teg vonal eltűnt, csak egy maradt, amellyel könnyedén vázolta fel a modellek sziluettjét és vonásaikat. Számos, az utcán készült munkája született. Mind világos szerkezetű, könnyed. A testek tömegét enyhe satírozással alakította ki. (1. kép) Az 1926–27-ben Párizsban készült munkáin az art deco is nyomot hagyott. Letisztult, dekoratív komponálás figyelhető meg ezeken a műveken. A húszas évek második felében olyan finom, csak erre az időszakra jellemző részletek vehetők még észre grafikáin, mint például, hogy munkáit vékony kerettel rajzolta körül, illetve jellemző a négyzetes komponálási for-



2. kép: Jankay Tibor: Önarckép. Jankay Gyűjtemény és Kortárs Galéria. Vásznon, vegyes technika. 39×36 cm. 1926. Fotó: Ván Hajnalka

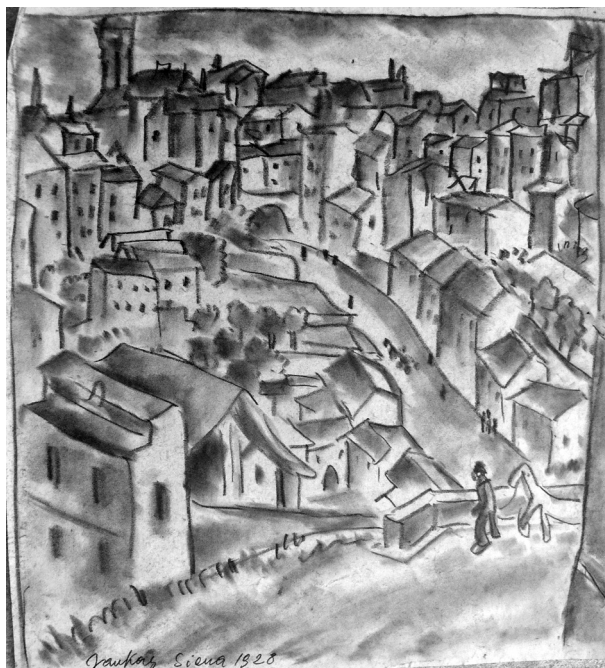
ma. Ezekben az években ismerhette meg Picassót, akinek művészete nagymértékben hatott rá.

Tagja volt az 1924-ben alakuló Képzőművészek Új Társaságának, a KUT-nak. Először 1926-ban állított ki a csoport harmadik tárlatán. Négy rajzzal szerepelt, amelyek valószínűleg Párizsban születtek: *Szajna partján*, *Épülő házak*, *Párizsi utca*, *Séta*. 1926-ban rendezte meg első önálló tárlatát Békéscsabán az Auróra körben. Még egy fontos programon vett részt ebben az évben, ahol festményeket és grafikákat is szerepeltetett: az Ernst Múzeumban rendezett *Mohács emléke*. *Fiatal magyar művészek* című csoportos bemutatkozásán. Több újság is hírt adott az eseményről, nevét mindegyik kritika megemlítette, mint jelentős alkotót, akire érdemes odafigyelni: „Deutsch Tibor szénrajzai összefoglaló monumentális érzékről tanúskodnak.”⁶ Néhány alkotásának címét említhetjük erről a kiállításból: Anya gyermekkel, Nővérek, Menekülők.

Említésre méltó a gyűjteményben az 1926-ból való *Önarckép* című festménye (2. kép), amely Rippl-Rónai József kései pasztellképeit juttatja eszünkben. A húszas évek második felében készített festményeiről nehéz valós képet kapunk. 1926-ban sok *Fürdőző nők* című kompozíciója született. Szőnyi István és köre árkádiai témáinak hatása észrevehetően nyomot hagyott munkáin. Festői munkásságát részben akvarellek képviselik, melyek kvalitása alapján Jankay a korszak fiatal nagymestereinek nyomában jár.

1928-ban újra a fővárosban, a Képzőművészek Vidéki Szövetségének Nemzeti Szalon béli tárlatán szerepelt. E bemutatkozás volt az első olyan kiállítás, amelyet a fővárosban rendeztek ugyan, de nem a fővárosi művészekre irányította a figyelmet. A korabeli sajtó értékelte, hogy a vidék is bekapcsolódott a magyar művészeti életbe, és megmutatta tehetségét.⁷

Ebben az időszakban Olaszországba is ellátogatott. A Római Iskola Jankayt olyan irányba terelte, hogy az eddig inkább nyugatra vezető (német és francia) útjai után délre vette az irányt. (3. kép) Nem volt ösztöndíjas, de Vaszary irányította



3. kép: Jankay Tibor: Sienai látkép. Jankay Gyűjtemény és Kortárs Galéria. Papír, grafit, szén. 43×39 cm. 1928. Fotó: Ván Hajnalka

kint tartózkodását. Megjelent munkáin a korábban nem jellemző enyhe konstruktivitás, statikusság. Mervev, de ugyanakkor finom vonalakkal kontúrozta ábrázolandó motívumait. A perspektívát látszatra használó, de a valós térszerkesztést mégis nélkülöző térépítés határozta meg ekkor készült műveit. 1929-es önarcképe közel áll Paizs-Goebel Jenő 1931-es *Aranykor* című képéhez. A két mű több hasonlóságot is mutat. Legelőször megemlíthetjük, hogy mindketten ablakkivágásba helyezték a figurát és pepita padlót festettek padlózatként. Ezek a reneszánszban gyökerező elemek mindkettőjükönél olasz útjukkal állhattak összefüggésben, de mégis feltűnő összecsengésük. Feltételezhető, hogy mivel jól ismerhették egymást, talán hasonló helyről szereztek inspirációjukat.⁸

Ebben az időben készült munkái mutatják a példakép, Vaszary stílusával való rokonságot is. Vaszary olasz városképei még korábban, az 1910-es években készültek, de Jankay biztosan ismerte és példaértékűnek tartotta őket. Ám mint ahogy a mester, Jankay is mindig túllépett egy-egy korszakán. Olaszországban készült festményei stílusának nincs a későbbiekben analógiája művészetében.

Ezekben az években még egy jelentős utat tett: 1929-ben Nagybányára látogatott. Az ekkor készült és a későbbi visszaemlékező munkákon is megtalálható a híres táj és a jellegzetes templom. Nagybánya kedvelt városai közé tartozott, munkáin sokszor található nagybányai datálás, először 1929-ből (4. kép), majd a harmincas évekből, de még a negyvenes években, a világháború ideje alatt is ellátogatott oda.

A tanulóévek utáni első korszak, a húszas évek második fele, és a harmincas évek eleje, a legkvalitatívusabb művek időszaka. Jankay „mindig újat kutató természetét” itt először fedezte fel a „nagyszerűt”. Rengeteg női ábrázolás, arcképek, aktok, fürdőzők árkádiái kompozíciói, társalgók szabadban és bárókban. Bohémek az utcákon és a rakpartokon, városi és városszéli munkások. Mindenütt tájak és emberek. Ezek az évek nemcsak erkölcsi, de anyagi sikereket is hoztak számára: egy nagyobb összegre tett szert, így 1929 októberében Amerikába utazott, ahol 1930-ig tartózkodott. Valószínűleg az év első felét töltötte kint, mert októberben már egy itthoni kiállításáról írt egy helyi lap.

A harmincas években a korábbtól eltérő stílusú és változó színvonalú alkotásokat találhatunk munkásságában. Továbbra is fest nagyszerű, példaértékű műveket, de előfordulnak ugyanakkor gyenge darabok. Az életmű egy részét a dicséret korszak haladási irány, a modern festészet figurális, de progresszív képviselése teszi ki, mint amit a KUT maga is képviselt. A ritkuló tanulmányutak következtében művésze egyidejűleg a népi zsánerek és életképszerű portréfestés felé sodródott, amelyekben nem tudta megtartani haladó szemléletmódját. Ez valószínűleg a vidékiségből adódott. A vidéki művészek életét, akik büszkén vállalták nem fővárosi származásukat, megnehezítették. Egy 1930 októberében megjelent cikk írója szerint végre kezd kialakulni festőnk stílusa: „akinek művészetét otthonvárosa mindmáig oly kételkedéssel és meg nem értéssel fogadta, és aki e kiállítás keretében mutatja be az őt nevető, sokszor gúnyoló közönségnek művészetének azt a tiszta, káprázatosan színes gyémántját, melyet évek hosszú során át sok önkínzás, meghasonlás és kiábrándulás közepette alakított és csiszolt.”⁹ Tájékozatlanságról tanúskodik ez a megállapítás, vagy pusztán a valóságot ferdíti el? Mai nézőpontból megítélve és persze az adatokra, forrásokra támaszkodva tudhatjuk, hogy Jankay pályája kielégítően indult, és a harmincas években jelentkezett a megtorpanás, nem pedig fordítva, ahogy a cikk írója megjegyezte. Ebből az időszak-



4. kép: Jankay Tibor: Nagybánya. Jankay Gyűjtemény és Kortárs Galéria. Papír, szén. 59×46 cm. 1929. Fotó: Ván Hajnalka

ból származnak az eddigi életműbe nehezen beilleszthető képek, mint például a *Pipázó öreg* című alkotása. Ez leginkább a külföldi tanulmányutakat megelőző súlyos portrékkal rokon. Feltételezhető, hogy a békéscsabai közönség java ezt akarta látni tőle, és az elfogadás végett több ehhez hasonló munkája született. A gyűjteményben csak szórványosan fordul elő festmény a harmincas évekből, de fényképek jó néhány munkáját megőrizték, amelyeket valószínűleg eladásra bocsátott, hiszen számos közülük feltételezhetően eleve eladásra készült.

Festmények hiányában grafikai munkái szemléltetik a vázolt problémát. Munkamódszeréhez hozzátartozott, hogy korábbi vázlatok alapján, elsődlegesen felrakott képekhez újra és újra visszatérve és azokból táplálkozva dolgozott. 1933-ból való az *Anyja gyermekével* című kompozíció, amelynek több vázlata is ismert. 1934-ben szintén ezt a beállítást ismétli meg, és később is számtalanszor. 1930-ból való a Nagybányán készült *Domboldalon fekvő nő* című szénrajz. Ezt a kompozíciót ugyancsak előszeretettel ismételte még akár a nyolcvanas években is.

1934–35-ben újra Amerikába utazott, ahol ezúttal Los Angeles-ben szerepelt munkáival. A tárlatról elégedett szavak, festőnek kijáró dicséret maradt az utókorra.¹⁰ A harmincas évek első felének helykeresése meghozta a gyümölcsét. Nagybányára többször visszatért, de a művésztelepéről híres város ekkorra már elveszítette irányadó szerepét. Az új szemléletet más város ragadta magához: Szentendrén 1926-tól kezdett formálódni a művésztelep gondolata, melynek Barcsay 1929-től, Korniss és Vajda pedig 1935-től kezdődő jelenlétével lett igazán meghatározó szerepe. Jankay grafikai munkáin 1936-tól kezdve található szentendrei aláírás, ebben az évben rengeteg alkotása született ott. Ha járt is itt korábban, még nem jegyezte fel munkáin a helységnevet. Barátok és irányzatok ösztönözhatték, hogy ellátogasson a városba, és ott alkosson.

A negyvenes években egyaránt alkotott nyugati irányultságú, igényes munkákat és a társadalmi elvárásnak megfelelő szocialista realista képeket. 1940 körül készült pasztelljein és festményein környezetéből vett témák jelentek meg, sok esetben gyenge színezéssel. Az alkotás erejét elveszítik a vidé-

ki lapban megjelent cikk szerzője által dicsért „rózsaszín-kék-zöld-sárga” színek. Jó példa erre a *Nő kannával a földelken* (1940) című kompozíció.

Néhány év múlva a valóság fontossá vált Jankay Tibor munkáiban. A negyvenes évek első felében, a munkatáborokban készült vázlatai és rajzai tele vannak kifejezőerővel, átérzéssel. Saját, megélt helyzetek, szomorú élmények születtek ennek az időszaknak a munkáit. 1947-ben a Tevan kiadó gondozásában megjelent *Mártírok* című kiadvány Jankay munkatáborban felvázolt, majd újrakészített grafikáiból válogatva jelent meg.¹¹ A *Mártírok* rajzai a szenvedésről szólnak, melyet a belőlük áradó expresszív erő ural. Ámos Imre rajzai szintén ilyen fájdalommal átitatott dokumentumai a zsidóüldözésnek. Míg Ámosnál, szürrealizmusából adódóan, álmok és víziók formálják a megélt eseményeket, Jankay ekkor kizárólag valós élményeit jelenítette meg. Jankay művészetében valójában egyedül itt jelent meg a zsidóságra utaló momentum. Ezután csak alkalmanként, egy-egy mű erejéig alkotott a zsidóságból táplálkozó darabokat, de mivel rettentően termékeny volt, így ez a néhány mű elenyésző részt képez az életműben.

A második világháború után született műveinek stílusát közeli kivágások, tömbös nagy formák, erőteljes kontúrosság és néhány, határozott szín jellemzik. Tájképek és portrék a leggyakoribb képtémák. Művei az amerikai letelepedés utáni rövid időszakban világosak, fellazultak. Az 1950-es évek elejének termése felszabadultságról tanúskodik. Az addig szinte kizárólag grafikára és festészetre épülő életmű új művészeti ágakkal, a szobrászattal és kerámiával teljesedett ki. Grafikai munkái amerikai évei alatt nem képeznek külön csoportot: festmények vázlatai, azok grafikai változatai, illetve sok szorosításra készített művek.

Festményei figurálisak, hazai motívumkincsből táplálkoznak, ilyen alkotások például a *Békési leány* (1961), *Csabai táj* (1969), *Imádkoznak a csabai nagytemplomban* (1970) című képei. Rövid hazautazásokor, 1969-ben, 1976-ban és 1979-ben Békéscsaba mellett Szentendrre is ellátogatott. Hazai szereplésre csak elvétve van példa, de a Műcsarnok által a külföldön élő magyar művészek munkáiból 1970-ben és a 1982 decemberében megrendezett *Tisztelet a szülőföldnek* című kiállításokon szerepelt. Művészte töltökezhett talán ezekből a hazalátogatásaiból, miként emlékeit felfrissítve újra láthatta hazáját, szeretett városait. Valószínűleg ez adhatott képeinek néhány évre való új lendületet. A hetvenes években festészetében egyesülnek a magyar és a tengerentúli művészet sajátosságai. Fontos eseményekről is tájékozódhatott itthonlétei alatt. Ezekben az években nyitotta meg kapuit a Czobél Múzeum (1975) és a Barcsay Múzeum (1978).¹² E példákat követve ígérte hagyatékát Békéscsaba városának. Szándéka szerint életművének felét Szentendrre hagyta volna, ha Szentendre fogadhatta volna a felajánlást.¹³ A nemzetközi elismerés ellenére – 1967-ben a bécsi Albertina Múzeum három olyan munkáját vásárolta meg, melyek egy azt megelőző kiállításukon szerepeltek, és amelyet maga a múzeum igazgatója választott ki¹⁴ – Jankay neve Magyarországon nem csengett olyan jól, mint más pályatársaié. Pedig ő maga is tudatosan próbálta itthoni ismertségének hiányát pótolni azzal a tétellel például, hogy 1976-ban felajánlotta a Magyar Nemzeti Galéria részére tizenhat darab monotípiáját.

Képeinek stílusáról a két világháború között azt mondta, hogy dekoratív konstruktivista modorban készíti őket. Akkori munkáin ennek jegyeit nem igazán érezni, ellenben az életmű második felében készült művekre használható ez az egyedi megnevezés. A dekoratív szó jelentése egyértelmű,

nem kíván magyarázatot. A konstruktív szó alatt, pedig ha egymásra épülő tömbösséget, statikusságot értünk, akkor ebben a szópárban találhatjuk meg az alkotó stílusmegnevezését. Természetesen ez nem fedi a konstruktív művészet fogalmát, de mint a művész maga alkotta megnevezés, megállhatja helyét. A korábbi munkák esetében is alkalmazható egyfajta statikus jelző, ennyiben végighúzódhatott alapvető gondolkodásmódján egy szerkesztettség, amelyet esetében a rajzosság, és nem feltétlenül a mértaniasság határozott meg.

Az absztrahálás közvetlen gyökereit a szentendrei festészethez való vonzódásában és Jackson Pollock hatásában találhatjuk. Jankay absztrakt festészete egyaránt táplálkozott a konstruktivizmusból és az absztrakt expresszionizmusból. Az amerikai művészet hatása az absztrakt expresszionizmusból szívárgott be festészetébe. Az ötvenes évektől a kilencvenes évekig alkotott ilyen stílusú munkákat nagy mennyiségben.

Mindezek mellett párhuzamosan figurális festészetében megfigyelhető a monumentális irányába történő eltávolodás, az egyszerűsödés a nyolcvanas évektől. Leginkább a keveretlen formában felrakott színek, az ismétlődő kompozíciók jellemzik az életmű utolsó másfél évtizedét. Ezek a munkák olyan nagy példányszámban maradtak meg, hogy azok, akik ismerik Jankay nevét, ezekkel azonosítják az ő stílusvilágát. Motívumkincseben magyar és amerikai elemek egyaránt előfordulnak: újra és újra az itthoni, korábbi vázlatokat és munkákat ismétli, ugyanakkor véleményem szerint a pop-art köszön vissza ezekben a művekben. Nem elsősorban szemléletmódja és filozófiája, hiszen Jankay művészetére nem a kritikus, az üzenetszerű gondolatvilág a jellemző. Legfőképp formailag egyezik a század második felének egyik legnépszerűbb irányzatának a stílusjegyeivel. Amy Dempsey *A modern művészet története* című összefoglaló munkájában a pop-artról írott fejezetében írja, hogy Los Angeles – ahol Jankay is élt – különösképpen fogékonyan reagált az új művészetre.¹⁵ Ha ennek tudatában nézzük Jankay képeit, akkor máris Lichtenstein képi világa jut eszünkbe, csak szövegbuborékok nélkül. Illetve pop-artosnak nevezhetjük anyagkombinációs képeit, ahol például falvédőre fest, vagy hulladékokat épít be munkáiba.

Mégis, a magyar művészettörténetben idegenül hat ez a „kinti”, az „innen-onnan” táplálkozó stílus, amelyben benne van a keleti és nyugati, az absztrakt, a figurális, a naiv és a képzett művész. Amerikai időszakának egyedi, kvalitásos része a szobrászata, főként kerámiaszobrok, de előfordulnak kőből és fából készült alkotások is. Plasztikái klasszicizáló, realisztikus irányból indultak. Jellegzetes darab a *Térdeplő lány* (1956) című munkája. Ezek, a kiköltözés utáni időszakban, az ötvenes években született szobrai leginkább Medgyessy Ferenc művészetével hozhatók rokonságba. A párhuzam azért is érdekes, mert a megformáláson túl a választott témákban is érezni hasonlóságot. Medgyessy a női szobrain levő ruházata azt mondta, hogy azok igazából nem is öltözékek, hanem a ritmust fejezik ki. Ezt az analógiát karakteresebben Jankay festményeiben véljük felfedezni, ahol a textil, ha úgy vesszük, mint ábrázolt ritmus jelenik meg, mert a valójában áttetsző ruha nála is csak dekoráció, mellyel csíkozta, színezi a nőt, nem öltözteti. Plasztikáinak más díszítést talált ki: felületi, benyomott mustra borítja be sokszor a mű teljes felületét. Ennek ötletét gazdag művészeti könyvtárából vehette, valamint egy olyan sajátos megoldásból, hogy a kerámia felületét használta lenyomó felületnek. Nagyon sok nyomat nyomóformáját őrizi a gyűjtemény, amelyeket síkról síkba tett át. Ám hasonló megoldásokkal élt a kerámiák esetében. Elrendezve, különböző formákat, mintákat nyomott a még nyers anyagba, hogy

aztán az alkothassa a végleges mű organikus felületét. Sorolni lehetne a kiemelkedőbbnél kiemelkedőbb alkotásokat: *Dupla palackszobor* (1974), *Kompozíció csillagokkal* (1975).

Elmerülve a kortárs kerámia művészetben, nagyon kifinomult műveket hívott életre. Abban, hogy ezen az új területen gyorsan otthon találta magát, közrejátszhatott, hogy a nagy példakép, Picasso ugyancsak szívesen készített plasztikákat és kerámiával is előszeretettel dolgozott, illetve, hogy egyetemi oktatóként feladatául kapta ezt a területet, mert többek között szobrászatot is tanított amerikai évei alatt.

Ezekben a munkáiban találta meg leginkább azt az egyéni ízt, melyben kvalitásos műveket tudott életre hívni. A kerámiában teljesebben ki nála a primitív művészet felé való vonzódása. Könyvtárában sok-sok kötet szól az afrikai ősi, a kortárs művészetről és az abból megszülető, táplálkozó primitívizmusról. Kerámiáihoz rengeteg vázlat tartozik. Papírokra, leginkább pasztell használva végtelen variációban előzetesen terveket rögtönzött, majd amely tervből egyszer kész plasztika lett, azokra később feljegyezte az elkészülés idejét. A legsikerültebb, törzsi művészettől inspirált művei közül néhány példa: *Női fej sassal* (1961), *Totem oszlop* (1971). Ezeket a szobrait a hatvanas évektől a hetvenes évek elejéig alkotta. A hetvenes évek első felében rátalált a fémre. Nem hagyott fel a kerámiával, de ettől kezdődően előszeretettel készített fémplasztikákat illetve fémreliefeket. Ezekben a falakra bitumenbe beágyazott elemekben, hulladékokban nagyon nagy játékos kedv érződik, ahogy kisorolja a megtalált, rátalált, kimaradt dolgokat a képet hordozó falakra. A játékoság elmúltával, a mozaik felé elmozdulva készített még néhány kerámiához sorolható képet, majd, valószínűleg korából adódóan, felhagyott a plasztikák készítésével. Fontos megemlíteni, hogy Jankay ekkor már nyolcvan éves volt. Barátai elmesélése révén tudjuk, hogy nagy munkakedvvel dolgozott egészen kilencvenöt éves koráig, de minden bizonnyal csak festészeti illetve grafikai munkákat alkotott.

Jankay Tibor végigdolgozva a huszadik századot, annak jellegzetes alkotójává vált, akinek legfőbb példaképei – Vaszary János és Pablo Picasso – folytán az örök megújulás volt az eszméje. Bár festőként szeretett volna érvényesülni, abban változó színvonalon alkotott. Túlságosan tisztelve elődeit, mestereit és irányadóit, festészetében csak követő maradt. Ugyanakkor a grafika és a kerámia technikájában nagyszerűt, egyedit és a magyar művészettörténet számára felfedezésre méltót hívott életre. Ha nem tiltakozott volna olyannyira a számára kijelölt út ellen, akkor most nem leporolva kellene megemlíteni azt az 1928-as levelet, melyben Lázár Bélát, az Ernst Múzeum akkori igazgatóját említi, készülvén önálló kiállítására: „Lázár megnézte a dolgaimat. Az akt tetszett neki. A pasztellekre azt mondta, hogy színezett rajzok. Ő a tavaly bemutatott fekete rajzaimat akarja kiállítani. Természetesen én nem akarom, hogy mindig mint grafikus szerepeljek.”

Jegyzetek

- 1 JANKAY Tibor: *Emlékezéseim*. Los Angeles, 1983. szeptember 14., 141 számozott papírra feljegyzett memoár. A Jankay Gyűjtemény és Kortárs Galéria tulajdonában lévő kézirat illetve hagyaték ennél valamivel több emlékezést őriz, de ezt a dokumentumot a művész maga állította össze. A hagyaték feldolgozása jelenleg is tart, a közeljövőben fejezem be a több éve folyó leltározást és rendszerezést.
- 2 Szegediné Kozák Mária és Bellák Gábor nevéhez köthető az elsődleges számbavétel.

- 3 BELLÁK Gábor: *Jankay Tibor*. Békéscsaba, 2003.
- 4 N. n.: *Az Auróra-kiállítás megnyitása*. In: *Körösvidék*, Békéscsaba (1923. július 24.) 3.
- 5 1993-ban Jankay egyik barátja ajándékozta a Békés Megyei Múzeumok Igazgatóságának Karai Miklós sírjához készített, de földmozgás okán leesett és vissza nem helyezett síremléket. Az átadásról feljegyzés készült.
- 6 YBL Ervin: *Mohácsy emlékek és fiatal magyar művészek kiállítása az Ernst Múzeumban*. In: *Budapesti Hírlap* (1926. szeptember 19.) 212. sz. 18.
- 7 P.Ö.: *Vidéki művészek a Nemzeti Szalonban*. In: *Az Est* (1928. január 6.) 9.
- 8 Nem térek ki most arra a tényre, hogy korábbi évszám szerepel a Jankay képen. További kutatásoknak célja az ilyen jellegű hatások és kontextusok feltárása.
- 9 SPITZ József: *Művészet. Else Kühner és Jankay D. Tibor kiállításáról*. In: *Alföld*, I. (1930. október 31.) 49. sz. 3.
- 10 OSGOOD, V. M.: *Tibor Jankai's paintings being shown at art gallery*. In: *South Coast News* (1935. október 4.) 9.
- 11 A könyv reprint kiadásban 2009-ben, a művész születésének 110. évfordulójára jelent meg újra.
- 12 Barátként említette leveleiben és megemlékezéseiben Barcsay Jenőt, Hincz Gyulát, Ilosvai Varga István és Vajda Lajost.
- 13 Jankay 1983-as megkeresésére azt a választ kapta az akkori városvezetéstől, hogy új, önálló gyűjtemény létesítése „egy átfogó országos hatáskörű terv része”, nem tehetnek az ügy érdekében semmit, de megtiszteltetésnek vették a művész úr szándékát.
- 14 LEDLOV, Lisa: *Viennese Museum selects works of artist-professor*. In: *The Graphic*, XXX. (1967. március 23.) 24. sz.
- 15 DEMPSEY, Amy: *A modern művészet története*. Budapest, 2003. 220.

The Life and Art of Tibor Jankay

Tibor Jankay (originally called Tibor Deutsch) was born in Békéscsaba in 1899. He started his painting studies at the School of Applied Arts in Budapest and continued it at the College of Fine Arts, where he was influenced by János Vaszary. He went on study trips in Western Europe and became a member of the KUT (New Society of Artists) in 1924. He regularly took part in exhibitions both in Budapest and the countryside. In 1948 he moved to Los Angeles. He worked as a university professor until his retirement. He died in 1994.

In the beginning he first drew some attention by his graphic works, which were openly praised in the press. Stylistically he was influenced by the prevailing artistic currents of the age. His works show airy lineation and accurate drawing skills. By the end of 1920s he shifted his focus towards the French and Italian tendencies. From the 1930s onwards he primarily worked on paintings. This is the time when he often visited the national art centres, like Nagybánya and Szentendre. His overseas period can be described as both Hungarian and American. The various patterns employed originate from his native country, while his representation is rather popular.

He took an interest in sculpting at the end of the 1950s. His susceptibility towards primitivism and his individual attitude can be best felt in his plastic works of art. Instead of referring to his achievements in graphic art and sculpting, he rather defined himself as a painter. He painted until his death in a style which he called decorative constructivism, a combination of figurative and abstract modes.

MÉSZÁROS ZSOLT

Hölgyek berettával. Kérdések az 1945 előtti magyar (nő)művészek megítéléséről

„Mihozzánk nem szól a művészet...”

RITOÓK EMMA¹

„Festő vagyok-e, van-e közöm a színhez, vonalhoz?”

CZILLICH ANNA²

Miután megtudta tőlem a teremőr, hogy művészettörténész vagyok, képtől képig cipelt a *Hölgyek palettával* című, az 1895–1950 között alkotó magyar női festőket bemutató kiállításon, és azt a kérdést szegezte nekem újra és újra, elég színvonalas-e ez vagy az a kifüggesztett mű.³ Van-e olyan, mint Ferenczy, van-e olyan, mint Koszta, vagy, amit már maga is félénk, bocsánatkérő mosollyal ejtett ki, van-e olyan, mint Munkácsy. A szituáció rávilágít arra az ellentmondásoktól, előfeltevésektől, babonáktól nyüzsgő mezőre, amely az 1945 előtti női képzőművészeket övező diskurzus terepe. Határait két ellentétes pólus a professzionalizmus és a dilettantizmus jelöli ki.⁴

Tanulmányomban a nők képzőművészeti jelenléte körül képződő teóriák, vélekedések és (ön)reflexiók mechanizmusok egyes motívumait vizsgálom a következő kérdések mentén: Milyen helyet foglalnak el a „rég”i női alkotók a magyar művészettörténet-írásban? Milyen társadalmi mítoszokkal kellett megküzdenie, illetve milyen társadalmi, politikai, kulturális szempontok orientálták pályáját, és recepcióját, ha egy nő képzőművészi ambíciókkal rendelkezett a 19. század folyamán, vagy a 20. század elején? Az elemzésnél a *Hölgyek palettával* című kiállítás-katalógus százkilenc életrajzot tartalmazó függelékét és a *Pesti Napló* 1912-es karácsonyi mellékletében közölt ötven női képzőművész autobiografikus szövegét használtam komparatív módon.⁵ A vizsgálódás körébe vont művészcsoport heterogén összetétele és a 19. század utolsó negyedétől a 20. század közepéig ívelő széles időhorizont nem teszi lehetővé az általános érvényű megállapításokat, a konklúziót. Jelen tanulmány, mint ahogy azt az alcím is rögzíti, nem erre törekszik, hanem kérdésfelvetéseken keresztül kísérlet meg új szempontokat, értelmezési perspektívákat felkutatni.

Női képzőművészek és a művészeti szcena

„Mihozzánk nem szól a művészet...” jelenti ki Pedjkov Zina Ritoók Emma *A nagy véletlen* című regényében (1908), mikor egy női aktot ábrázoló márványszobrot szemlél diáktársaival egy berlini múzeumban. Továbbgondolva az idézetet, vajon a magyar művészettörténet beszédhelyzetbe hozza-e az 1945 előtti női képzőművészeket, biztosít-e számukra nyilvánosságot? A művészettörténeti összefoglalókban először a 20. századot tárgyaló fejezetekben találkozunk képzőművésznőkkel, mint például Lesznai Annával, Ferenczy Noémivel, akiknek sikerült beilleszkedni a nemzeti modernista hagyományba. A kánonban elfoglalt pozícióik azonban korántsem szilárdak, egyrészt folyamatosan átrendeződnek, másrészt jelenlétük pulzáló: elhalványodnak, felerősödnek. Az 1999-ben kiadott *Magyar képzőművészet a 20. században* című kézikönyvben a múlt századelőről a következő nevek szerepelnek: Lesznai Anna, Dénes Valéria, Korb Erzsébet, Kövesházi Kalmár Elza, Ferenczy Noémi, Anna Margit.⁶ 2007-ben a Nemzeti Múzeumban rendezett *Múzeum körút* című kiállításon, amely

150 év válogatott magyar festészetét vonultatta fel a 19. század elejétől 1950-ig, csupán Anna Margitot találjuk. Németh Lajos a több mint harminc évvel korábban megjelent *Modern magyar művészet* című könyvében pedig Ferenczy Noémi kap helyet a tárgyalt korszakból.⁷ Megítélésüknek látványos kilengése jelzi a kánonban elfoglalt helyük instabilitását, továbbá felveti azt a kérdést, hogy olyan képzőművészek, mint Korb Erzsébet vagy Kövesházi Kalmár Elza, akik jelenleg szereplői a magyar művészettörténetnek, nem fognak-e ugyanúgy eltűnni pár évtized múlva, mint a múlt századfordulón számon tartott Paczka Kornélia, vagy Nemes Elza. Az utóbbi évtized mindenestre azt mutatja, hogy Magyarországon is egyre nagyobb figyelem irányul a „rég”i női képzőművészek felé: újra felfedezett életművek (pl. Kövesházi Kalmár Elza, Járity Józsa, Amrita Sher-Gil), művészettörténeti kutatások (pl. Bicskei Éva, Gál Zoltán, Geller Katalin, Keserü Katalin, Kopócsy Anna, S. Nagy Katalin, Turai Hedvig), csoportkiállítások (pl. *Hölgyválasz*,⁸ *Hölgyek palettával*), életmű-kiállítások (pl. Lesznai Anna⁹). A hazánkban is megjelenő „nőművészet” kategóriája, mint látásmód hasznos és eredményes elméleti keretet biztosít ahhoz, hogy láthatóvá tegyen különböző törekvéseket, jelenségeket, életműveket, mind a múltban, mind a jelenben. Viszont azzal a hozadékkal járhat, hogy éppen az a „női lényeg” kerül a kutatások fókuszába, amely ellen az érintett művészek egész életükben küzdöttek. Erre a paradox helyzetre utalt Nagy Ildikó és Turai Hedvig egymástól függetlenül a *Modern magyar nőművészet* című tanulmánykötetben megjelent szövegeikben: ha az általuk bemutatott Kövesházi Kalmár Elza és Vajda Júlia még élne, biztosan nem örülne egy ilyen tematika alapján szerveződött kiadványban való szereplésnek. A folyamatos reflexió, a több szempontúság, valamint az adott alkotóhoz kapcsolódó társadalmi, kulturális kontextus megtartása segítségével azonban elkerülhetők tünnek a fent vázolt buktatók.

A képzőművészek közül sokan számoltak be arról ki-kik saját korában, hogy nemüknél fogva hozzájuk nem szól a képzőművészet. A szűkebb, vagy a szélesebb környezetükben tapasztalt ambivalens visszajelzések pedig folyamatosan elbizonytalanították őket: van-e közük egyáltalán az ecsethez, vésőhöz, ceruzához. Az 1908 és 1946 között működő Magyar Képzőművésznők Egyesülete azzal céllal jött létre, hogy különféle támogatási forma révén segítse a festők, szobrászok, építészek, iparművészek pályáját (kiállítás, kiadvány, ösztöndíj, nyugdíj). Elnöke, Korányi Anna a *Pesti Napló*-nak tett nyilatkozatában kitér arra, hogy többek között azért is volt szükség a szervezeti fellépésre, mert a Magyar Képzőművészek Egyesülete nem vett fel nőket tagjai közé, sőt akadályozta a külföldi tárlatokon való részvételüket. A női képzőművészek ezért a hivatalos, intézményi fórumok megkerülésére kényszerültek és önállóan, külön-külön kellett munkáikat beküldeni a nemzetközi tárlatokra.¹⁰ A mellőzés mögött legtöbbször szakmai féltékenység és konkurenciaharc húzódott. 1912-ben Daffinger Hanna festő is azért köszöni meg a *Pesti Napló*-nak a megszólalási lehetőséget, mert egyébként „oly keveset beszélnek rólunk, annyira elnyomnak bennünket – sokszor hiányos képzettségű, de annál nagyobbabb férfikollégák...”¹¹ A problémakör komplexitására hívja fel a fi-

gyelmet 1914-ben Jaschik Álmos *A Nő* című feminista folyóiratban közölt filippikája. A grafikus véleménye szerint a „nő-kérdés” a művészeti szcéna valamennyi területét érinti, éppen ezért annak feloldása valószínűsíthető, hogy a teljes körű reformot: „A napi sajtó főzökanalet kínál a képzőművésznők egyesületének azért, mert kiállítás – egyes kivételektől eltekintve – keletlenül ösztönözéssel tárja fel a művészképzés fogyatkozásait, egyoldalúságát és riasztóan elhanyagolt állapotát, ahelyett, hogy továbbképzésre berendezett ösztöndíjakkal segítene, komoly és modern festőakadémiát sürgetne, amelyen nem a festőgárda veteránjai és a középpolgári képkereskedelmek Psyländerjei, hanem a csatasorban álló művészek tanítanak férfi- és női művészgenerációkat egyaránt, akkor majd szabad versenyre mehet a művésznő a férfiművésszel és a jogos önértéssel kivívott presztízse elfojtja a férfikollégák most kétségkívül létező kenyéririgységét, feleslegessé válnak külön női művészegyesületek és női kiállítások.”¹²

A művészeti élethez hasonlóan a sajtóban a 19. század második felében a női képzőművészek megjelenési aránya meglehetősen csekély, bár ugyanez megállapítható a kor többi területén tevékenykedő nők esetében is. A *Vasárnapi Újság* szerint azért, mert „nem szokás fiatal kisasszonyok biográfiáját megírni; a bálí tudósítón kívül rendszerint alig foglalkozik velük a sajtó.”¹³ Bár ebből a szempontból kivételt képez a *Vasárnapi Újság*, mivel rendszeresen közölt működése idején (1854–1922) nemzetközi és hazai híreket, összeállításokat a nőmozgalom tárgyköréből, időnként életrajzokat is, például Torma Zsófiáról, az első magyar női régészről, vagy Veres Pálnéról, a honi nőnevelés egyik vezéralakjáról.¹⁴ Képzőművészekről akár arcképet, akár róluk szóló cikket elvétele talá-lunk hasábjain, ha igen, akkor is inkább az alkotó társadalmi állásából és reprezentációjának politikai töltetéből adódóan.¹⁵ Kalivoda Kata és Konek Ida műtermeibe viszont már alkotói mivoltuk jogán kalauzolják el az olvasót.¹⁶ A női képzőművészek első tematikus bemutatását a sajtóban a *Pesti Napló* decemberi melléklete jelentette 1912-ben, amelyet az újság munkatársa Tábori Kornél állított össze ötven női képzőművész önéletrajzi szövegéből és reprodukcióiból.¹⁷ A 20. század elejétől az erősödő emancipációnak, a változó társadalmi klímának és a plurálisra váló művészeti szcéának köszönhetően különféle szakmai orgánumok (pl. *Művészet*, *Magyar Ex Libris*), folyóiratok (pl. *Múlt és Jövő*, *Nyugat*), tematikus lapok (pl. *Színházi Élet*) hullámszerű rendszerességgel ugyan, de már tudósítottak női képzőművészek kiállításairól, reprodukálták munkáikat. A 19. század második felében még kivételes, viszont a két világháború között már elfogadott gyakorlatnak számított az is, hogy az újságok nemcsak megjelenési lehetőséget, hanem munkát is biztosítottak számukra: a korban sokat foglalkoztatott illusztrátor Róna Emy a *Színházi Élet*nek dolgozott, a kecskeméti művésztelepen is megforduló Dabis Rózsi rajzait a *Nyugat* közölte a harmincas években, 1928-ban Párizsban letelepedett Fischer Margitot a *Könyvbarátok Lapja* foglalkoztatta. Az úttörő-generációból pedig Kalivoda Kátát kell kiemelnünk, mert a magyar grafika történetének első női karikatúristájaként évtizedeken át állandó rajzolója volt a *Borsszem Jankó* nevű élclapnak. Ugyanakkor hozzá kell tennünk, hogy a pozitív tendencia ellenére sem egyenlítődtött ki a sajtóban 1945 előtt a nemek egymáshoz viszonyított vizuális reprezentációja. Elgondolkodtató példa lehet erre a Képzőművészeti Főiskola fennállásának 65. jubileumát ünneplő kiállítás 1937-ben, amelynek kritikáiban ugyan felsoroltak, említettek vagy jellemeztek egy-egy női főiskolai hallgatót, de munkáikról egy képet nem közöltek, míg férfitársaiktól igen.¹⁸

Női képzőművészek és a család

„Nekem a festés ellen nincsen kifogásom. De azért előbb menjen férjhez, aztán festhet annyit, amennyit akar.”¹⁹ – jelenti ki az anya Erdős Renée *A nagy sikoly* című regényében (1923), mikor legkisebb lánya Münchenbe készül festőnek tanulni, természetesen egyedül. Nemcsak az anyák szeretik tisztességgel férjhez adni édeslányukat, hanem a művészettörténeti szakirodalom is akkor nyugszik meg, ha az adott nőnemű képzőművészt már kanonikusan legitimált férfiművészhez tudja kapcsolni. Ritkán esik róla szó párja nélkül, és ez a pár leggyakrabban a művészférfi (pl. Galimberti Sándor-Dénes Valéria, Czöbel Béla-Modok Mária, Vajda Lajos-Vajda Júlia, Marosán Gyula-Zemplényi Magda). A feleségek műveit legtöbbször a házastárs művészetén keresztül vizsgálják, ebből a perspektívából óhatatlanul a tanítvány szerepe jut nekik. Ha megfordítanánk a sorrendet (Dénes Valéria-Galimberti Sándor, Vajda Júlia-Vajda Lajos, Modok Mária-Czöbel Béla, Zemplényi Magda-Marosán Gyula), milyen új dimenziókra, perspektívákra és hatásirányokra derülne fény?

Gyakran tűnik úgy, hogy a nőnemű művész családi szociometriáját kell megrajzolni ahhoz, hogy láthatóvá váljon alakja. Bíró Ágnes *A XIX. század magyar festőnői* című 1938-ban megjelentetett könyvében a nőnemű festők egyik közös jellemzőjének tartja, hogy mindegyikük családi környezetében található legalább egy közeli, művészként dolgozó férfirokon (apa, férj, báty), akinek hatására elindulnak pályájukon.²⁰ Bicskei Éva a Mintarajztanoda (1871–1920) nőképzését feldolgozó, néhány éve publikált tanulmányában éppen arra mutat rá, hogy a családi indíttatás nem specifikusan „női” jelenség, mivel férfihallgatóknál ugyanúgy felmutathatóak képzőművész-rokonok.²¹

A diskurzus a női képzőművészek későbbi életrajzaikban már nem ebből a gyámolító attitűdből, hanem a női és az alkotói lét összeütköztetéséből konfigurálja a család hatását, sok esetben esztétikai minőségváltozást is hozzárendelve. A *Pesti Napló* karácsonyi mellékletében olvashatjuk Szinyei Merse Pál idevonatkozó véleményét: „Az igazi talentumos festőnők első munkáiban annyi figyelemre és elismeréseméltót produkálnak, hogy az ember joggal várhat tőlük erős, hatalmas produktív művészetet is. De váratlanul megjön az ellanyhulás és szinte bámulatosan gyöngé dolgokkal hozakodnak elő...” Az ellanyhulás okát a szerelemben, az anyagi körülményekben és a családban látja, illetve abban, hogy hiányzik belőlük az alkotóerő. A férjhez menésből, gyerekszületésből adódó cezúrák és hosszabb-rövidebb szünetek hasonló módon ritmizálják a női alkotók életpályáját, azonban önreflexióik fényében kiderül, hogy ezeket nem mindig szerepkonfliktusként, hanem természetes, vagy elkerülhetetlen velejáróként élik meg. Kalivoda Kata, Lohwag Ernesztin, Lesznai Anna példája, akik életük végéig folyamatosan kiállítottak, dolgoztak, tanítottak, éppen azt mutatja, hogy nem kell feltétlenül ketté törnie, vagy legalábbis „ellanyhulnia” egy női karriernek, mert az illetőnek bekötik a fejét. A gödöllői művésztelep-tag Kriesch Laura női és a művész identitásának harmonikus összekapcsolódásáról vall a *Pesti Napló* hasábjain: „Ha aztán érzi lelkem, hogy el van végezve minden külső és belső kötelesség és vágy, akkor ennek nyomán kel egy új, biztató érzés: no most játszhatol. (...) s teszem ezt olyan örömmel, mint mikor kedves gyermekkel játszom.”²² Mikor az úgynevezett női kötelességek teljesítése a perifériára szorítja a művészetet, sem merül fel az alkotómunka feladása, még annak árán sem, hogy a szélesebb nyilvánosság számára láthatatlan marad. A Münchenben iskolázott Wildner Máriának azzal a kijózanító tapasztalattal kellett megbirkóznia, mikor az esküvéje után tíz évvel újra el kezdett

festeni, hogy a kihagyás visszavetette művészi fejlődését, de ez a folytatástól nem tántorította el: „Hogy meddig jutok, azt még nem tudom. Persze, a gyerekek és a háztartás mellett másra, mint virágokra és csöndéletekre alig telik, de a jövőben – és ez határozott törekvésem – figurális kompozíciókat fogok inkább csinálni.”²³ Fodor Róza csíksomlyói festőt is elvonta a család és a háztartás a zavartalan munkától, szabad idejében művelhette, és csak időnként tudott küldeni munkát kiállító-sokra. Mindezzel együtt minden nőnek azt tanácsolta a *Pesti Napló* hasábjain, akinek tehetsége van, tanuljon, amíg lehet.²⁴ A fentiekben citált Erdős Renée-idézet nemcsak azt jelentette, hogy a házasság intézménye tisztességes keretek közé vezette a női alkotót, hanem szerencsés esetekben „művészkolóniába”, ha a férj történetesen művész volt és támogatta ezen a téren feleségét.²⁵ Kevésbé szerencsés esetekben viszont a művész-hozzá tartozó (apa, férj) nem inspirálta, hanem leánykoltá (alkotó)társát pl. Jókai Róza-Jókai Mór, Modok Mária-Czöbel Béla, Róna Klára-Klie Zoltán. Az előbbi kontúrjai beleolvadtak az utóbbi élettrajzába. Családban maradt.

Női képzőművészek természetrajza

A Bíró Ágnes által leltárba vett tulajdonságok, a női képzőművészekhez kapcsolódó diskurzus alapelemeiként, a „professzionizmus” és a „műkedvelés” pólusok között létrejött recepciós erőterben keringenek mind a mai napig: pl. művész-családba születnek, utánaöznak, az adott korstílushoz idomulnak, aprólékosan ábrázolnak („kézimunkahajlam”), semmi újat nem hoznak, férfiaságot mímelnék. Bár elismeri, hogy „a század első felében dolgozó festőnőket úgyszólván semmi sem különbözteti meg átlagtehetségű férfikollégáiktól”²⁶ és voltak olyanok is, mint Nákó Berta, aki visszahatott mesterére, Amerlingre, vagy Nemes Elza, akinek önarcképe bekerült az Uffizi gyűjteményében. Státuszuk kétes volta a társadalmi berendezkedés mellett a művészeti oktatás szerkezetében gyökerezhet, annak dacára, hogy az 1871-ben alapított Mintarajztanoda volt az első felsőoktatási intézmény, amely megnyitotta kapuit a nők előtt is. Bicskei Éva a 19. századi női képzőművészeti tevékenységre és annak társadalmi megítélésére gyakorolt állami képzés hatását vizsgáló tanulmányából azonban kitűnik, hogy a nemspecifikus tanrend révén a „nemzeti oktatáspolitikai és a nők képzőművészeti képzésével foglalkozó intézmények nem annyira fenntartották, mint inkább kialakították a női képzőművészeti tevékenység dilettánsként való megítélését a professzionális képzés és képesítés diszkriminatív szervezésével.”²⁷ A tanulmányok mellett a hivatásos művész másik fő kritériumát Szívós Erika a dualizmus kori magyar művészet társadalomtörténetét feldolgozó munkájában az egzisztenciális motiváció mértékében jelöli meg. Ezért a hivatásos/nem hivatásos kérdés eldöntésére a családi háttér és az anyagi körülmények feltárására vállalkozik, hogy kiderítse, a női képzőművészek számára megélhetést, vagy passziót jelentett-e az alkotás.²⁸ Az általa vizsgált 1939-ben készült művészkataszter kérdőívei és a *Pesti Napló*-ban megjelent önvallomások adataiból azonban nem rajzolódott ki egyértelmű kép és továbbra sem kapott megnyugtató választ. A dilemma feloldhatatlansága meglátásom szerint abból is fakadhat, hogy Szívós túlzottan a műtárgypiachoz köti a professzionizmus kategóriáját, amely leegyszerűsítő különösen a „fin de siècle” idejére vonatkoztatva, mikor a művészhez kapcsolt társadalmi mítoszok átrendeződtek, újraértékelődtek. Ráadásul a sikeres női alkotókat nemhogy a hivatás, hanem inkább a dilettantizmus felé terelte az utólagos recepció, azzal, hogy a popularitás trópusait kapcsolta hozzájuk.²⁹

Ha egy nő képzőművészi ambíciókat dédelgetett magában a 19. század folyamán, vagy a 20. század elején, milyen művészeti ágat illet választania? Lyka Károly szerint a nők legeredményesebben az iparművészetben kamatoztathatják művészi tehetségüket, mert „egészen nőies, sőt egyik legszébb nyilvánulási formája a női tehetségnek.”³⁰ Úgy tűnik, a nőnemű művészeknek, akár festő, akár szobrász, akár iparművész, elsősorban arra kellett törekednie, ha nem akarta fejére vonni a kritikusok haragját, hogy megőrizze és kifejezze „nőiségét”. A kiállításaihoz kapcsolódó retorika a művészi kvalitást rendszerint összekapcsolta feminin és maszkulin minőségekkel: „S. Schossberger Klára bárónő művészete viszont nőiesen finom és az is akar lenni, ezért őszinte és igaz.”³¹ Paczka Kornélia életművének bemutatásánál pedig a következő összegző megállapítást olvashatjuk: „valósággal férfias biztonsággal van beállítva – ez éppen az igazi művészi tudás, mely nem kutatja a nemet – az érzés azonban, mely a művet áthatja, hamisítatlanul nőies, félreismerhetetlenül gyöngéd, asszonyias – és ez jól is van így.”³² A nemi tipológia kiterjedt az egyes képzőművészeti műfajokra, témákra is. Az akvarellt, az állatábrázolást, a csendéletet a női terrénumba illeszthetőnek tekintették, de, hogy ezeket nem mindig lényükből fakadóan választották a női alkotók, arra szolgáljon példának Istvánffy Gabriella ironiával színezett önreflexiója: „Legszívesebben állatokat festek, kedvenc témám a bivaly, az angóramacska és az oroszlanok. Talán azért, mert azokat mindig jót meg is veszik.”³³

Bíró Ágnes a női festészet jövőjét akkor látja biztosított-nak, ha a „sajátosan női lélek jellemvonásainak visszaadása” válik elsődleges céljává.³⁴ Szerinte a 19. századi nőnemű festők legfőbb fogyatéka éppen abban rejlik, hogy esetükben „alig lehet különleges női művészetről beszélni.”³⁵ Hatvan évvel később hasonló hiányérzettel indítva kifogásolja Czigány Magda a két világháború közötti magyar nőnemű festőknél (pl. Járitz Józsa, Kiss Vilma, Lóránd Erzsébet), hogy a valóság megragadásának és közvetítésének szándéka náluk összefonódott a modern festészeti irányzatok kipróbálásának játékaival, így műveik kevesebbet árulnak el alkotójukról, mint művészről és mint nőről.³⁶ Gáliz Zoltán a *Hölgyek palettáival* című kiállítás-katalógusban Tattay Ilona városképeit nem a modernizmus térhasználatá, térélménye vagy a kószáló-jelenség, hanem szintén a művészeti divat felől értelmezi.³⁷ Járitz Józsa írja 1922-es kiállítás-katalógusa előszavában: „Szeretnék annak látszani, ami vagyok, ámbár tudom, hogy ez a legnehezebb.”³⁸ Az idézet problematizálja a női alkotó szubjektumrecepcióját. Képes-e kifejezni egyetemeset, vagy csak egyetemes nőit? Művészetet művel, vagy egy jól felismerhető és elkülöníthető női művészetet? Gáliz szerint a „készülő festmény »neme« már a palettán eldől”,³⁹ míg Kopócsy Anna, az 1998-as *Hölgyválasz* című kiállítás egyik kurátora óvatosabban fogalmaz, mikor az úgynevezett Új Nyolcak köréhez tartozó nőnemű festők elementáris, felszabadult festőiségéről beszél, amely esetleg a nemükről árulkodhat.⁴⁰ Jelen írás szerzője eddigi tapasztalata leginkább Czigány Magdával cseng össze, aki a 20. századi nőnemű alkotókról szóló cikkében írja, „ha keressük szemléletükben a specifikusan nőit, helyette sokszor az egyetemeset találjuk.”⁴¹

Epilógus

Azok a „festőnők” és „szobrásznők”, akik nem nőművészek abban az értelemben, hogy saját nemiségükre reflektálnak munkáikban, nemcsak a művészettörténet, hanem a nő(központi)művészet számára is megfoghatatlanok. Ahhoz, hogy

a kutatói figyelem homlokterébe kerüljenek, szó eszen róluk, megjelenjenek a művészettörténet-írás lapjain elég-e pusztán a „színvonalas” életmű, vagy kell hozzá a női mivoltuk, amely heroikus melankóliába burkolva, érdekessé teszi élettörténetüket. Egy nőnemű alkotónak a 19. század végéről, vagy a 20. század elejéről elsősorban élettörténete van, amit újra és újra el lehet mesélni, egyrészt ismeretlen a széles nyilvánosság előtt, másrészt könnyebb elmerengeni a „tragikus”, „küzdelmekkel teli” sorsán, mint művészetéből kiindulva megkérdőjelezni és újraértelmezni a művészet, a modernizmus vagy a kánon fogalmát.

Amíg nem bontjuk ki a nőnemű képzőművészt az őt elfedő családi kapcsolatokból, életrajzi történetekből, az állítólagos „utánzóöszönök” előfeltevéseiből és nem, mint autonóm művészként kezeljük, akinek kvalitásait nem feltétlen determinálja a neme, addig nem szűnik meg a dehonesztáló összemérések láncolata. Ott fog visszhangozni bennünk a teremőr szorongó hangja, amint egymás után sorolja azoknak a férfi-művészeknek a neveit, akik jóállhatnak a nők által létrehozott művek színvonaláért. Mert ma még egy múlt század elején élt hölgy palettával legalább olyan pikáns és frivol, mintha berettával mutatkozna. Viszont, ha egyszer netalán elsül, az könnyen a fennálló művészeti kánon ülepét veszélyeztetheti.

Jegyzetek

- 1 RITÓÓK Emma: *A nagy véletlen*. Budapest, Singer és Wolfner, 1908. 55.
- 2 Czillich Anna naplója. Budapest, Lantos, 1925. 208. (1923. január 21. naplóbejegyzés)
- 3 *Hölgyek palettával. Magyar nőfestészet 1895–1950. Saphier Gyűjtemény*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2008. január 28 – március 24.
- 4 A témáról bővebben ld. BÜRGER, Christa: *A nők dilettantizmusa*. In: *Helikon* XL. (1994) 4. sz. 510–518. ford. Sz. Zehery Éva; BICSKEI Éva: *Műkedvelés és professzionalizáció között. Nők képzőművészeti oktatásának intézményesülése az első világháborúig*. In: *Korall*, IV. évf. (2003) 13. sz. 5–29.
- 5 *Hölgyek palettával*, 2008. 215–230.; TÁBORI Kornél: *Magyar művésznők*. In: *Pesti Napló karácsonyi melléklete*, LXIII. évf. (1912. december 25.) 304. sz. 34–48.
- 6 ANDRÁSI GÁBOR–PATAKI GÁBOR–SZÜCS GYÖRGY–ZWICKL ANDRÁS: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, Corvina, 1999.
- 7 NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1968.
- 8 *Hölgyválasz. Elfelejtett modernizmus a '20–30-as évek magyar művészetében*. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1998.
- 9 „Morzsái az eltörtött világkalácsnak”. *Lesznai Anna emlékkiállítás*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2006.
- 10 TÁBORI, 1912. 35.
- 11 TÁBORI, 1912. 40.
- 12 JASCHIK Álmos: *A dilettáns nők*. In: *A Nő*, I. évf. (1914) 6. sz. 112.
- 13 *A tavaszi népiünnepély. Pulszky Polixénia, Bourgoing báróné*. In: *Vasárnapi Ujság*, XXVII. évf. (1880) 20. sz. 314.
- 14 *Torma Zsófia*. In: *Vasárnapi Ujság*, XXIX. évf. (1882) 39. sz. 621.; V-k.: *A kisednevelés és a nőképzés úttörői*. In: *Vasárnapi Ujság*, XLVI. évf. (1899) 38. sz. 631.
- 15 A Mária Dorothea Egyesület névadó alapítójáról, a festőként is működő Mária Dorothea hercegnőről az orléans-i herceggel való házassága kapcsán közöltek fotókat alkotás közben, a műterméről, illetve reprodukciókat képeiről. *Mária Dorothea főhercegnő amint műtermében Szent Margit képét festi*. In: *Vasárnapi Ujság*, XLIII. évf. (1896) 45. sz. 753.; *Az ágyai emlékkápolna oltárképe*. In: *Vasárnapi Ujság*, XLIII. évf. (1896) 46. sz. 768.; *Mária Dorothea főhercegnő festménye az alcsúti kápolna oratóriumában*. In: *Vasárnapi Ujság*, XLIII. évf. (1896) 30. sz. 496.
- 16 KOVÁCS Lydia: *Magyar művésznők otthon* [Kalivoda Kata, Konek Ida]. In: *Vasárnapi Ujság*, LX. évf. (1913) 11. sz. 208–209.
- 17 Kitekintve más területek emancipációs folyamataira, azaz a sajátos jelenséggel szembesülünk, hogy a diskurzusba való szimbolikus belépés, valamint a róluk folyó közbeszéd, egyébként hasonló problematikával, recepciós sémával, a női íróknál már jóval előbb elkezdődött, gondolhatunk itt a Gyulai Pál *Írónőink* című esszéje nyomán 1858-ban kialakult polémiára, Zilahy Károly 1865-ös antológiájára és Faylné Hentaller Mariska 1889-es irodalomtörténeti összefoglalójára.
- 18 A 65 éves Képzőművészeti Főiskola kiállítása a Műcsarnokban. Hirlapi cikkek és ismertetések az Orsz. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola 1937. évi kiállításáról. [26] p. : ill., ff.; 39 cm [MKE- A.III.164]
- 19 ERDŐS Renée: *A nagy sikoly*. Budapest, Dick, 1924. 111.
- 20 BÍRÓ Ágnes: *A XIX. század magyar festőnői*. Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai. Budapest, 1938. 12.
- 21 BICSKEI Éva: *Nők az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda- és Rajztanárképezdében, 1871–1908 között*. In: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk. BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin, SZŐKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 22. lj. 234.
- 22 TÁBORI, 1912. 43.
- 23 TÁBORI, 1912. 40.
- 24 TÁBORI, 1912. 43.
- 25 Hozzáférhetőbbé tehettem azokat a képzési paneleket, amelyek a nők szempontjából korlátozás alá estek, úgy, mint az anatómia, vagy a tanulmányút. Például Bánsághy Vincéné lány korában szeretett volna a természetben tanulmányokat készíteni rajztanárával, de mint hajadonnak nem volt megengedett, hogy fiatal férfivel kettesben legyen ellenőrzés nélkül. Később férjével, aki szintén festőként működött, már tisztességesen festhett plein-air. TÁBORI, 1912. 39.
- 26 BÍRÓ, 1938. 45.
- 27 BICSKEI, 2003. 14.
- 28 SZÍVÓS Erika: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918*. Budapest, Új Mandátum, 2009.
- 29 Az irodalomban is hasonló mechanizmusok alakították a női írók recepcióját. Bővebben erről ld. L'HOMME Ilo-na: *A női írók helye az irodalmi diskurzusban 1900–1945*. Disszertáció. Budapest, ELTE-BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2003.
- 30 LYKA Károly: *Művésznők*. In: *Új Idők*, VII. évf. (1901) március 3. 211.
- 31 Dr. LÁZÁR Béla: *Előszó*. In: *LXXXV. csoportkiállítás*. Budapest, Ernst Múzeum, 1926. (október)
- 32 LABAN Ferdinánd: *A Paczka-művészpár*. In: *Művészet*, VII. évf. (1908) 1. sz. 13.
- 33 TÁBORI, 1912. 44.
- 34 BÍRÓ, 1938. 52.
- 35 BÍRÓ, 1938. 45.

- 36 CZIGÁNY Magda: *Nyájas múzsákból öntudatos amazonok: nők a huszadik század művészetében*. In: *Holmi*, XIV. évf. (2002) 3. sz. 322.
- 37 „A festészeti kultúrából és a divatból táplálkozó érdeklődés a korstílus felvételével párosul. Tattay Ilona képén jól érzékelhető a korabeli nagyvárosi hangulat.” GÁLIG Zoltán: *Árnyból a fényre*. In: *Hölgyek palettával*, 2008. 13.
- 38 JÁRITZ Józsa: *Előszó*. In: *Járitz Józsa gyűjteménye kiállítása*. Budapest, Nemzeti Szalon, 1922.
- 39 GÁLIG, 2008. 12.
- 40 *Hölgyválasz. Turai Hedvig beszélgetése Kopócsy Annamáriával és Gál Zoltánnal*. In: *Balkon*, VII. évf. (1999) 1–2. sz. 34.
- 41 CZIGÁNY, 2002. 325.

Ladies with Berettas: Questions on the assessment of pre-1945 Hungarian female artists

“Art does not speak to us,” says Zina Pedjko in Emma Ritoók’s novel, *A nagy véletlen* ([The Great Coincidence] 1908), as she and fellow students contemplate the marble sculpture of a nude woman in a Berlin museum. Allow me to turn this proposition into a question, and ask whether Hungarian art history writing speaks to those female artists who were active before 1945. Women artists (e.g. Anna Lesznai, Noémi Ferenczy) are first mentioned in those chapters of the histories that discuss the 20th century, and are noted for their ability to join the national modernist discourse. None, however, have a position in the canon and each is subject to shifts and changes in their perceived significance. There is of course, in Hungary as well, a growing interest in female artists, as is apparent in the redis-

covery of oeuvres (Elza Kövesházi Kalmár, Amrita Sher-Gil), thematic collections of studies (*Modern magyar nőművészet* [Modern Hungarian Women’s Art], 2001) and exhibitions (*Hölgyválasz* [Ladies’ Turn], 1998; *Hölgyek palettával* [Ladies with Palettes], 2008).

As an approach, “women’s art” provides a practical and productive theoretical frame that helps to bring out diverse endeavours, phenomena, oeuvres, both in the past and the present. On the other hand, “lady painters” and “lady sculptors,” who are not women artists in the sense that they do not reflect on their own femininity, remain elusive not only for art historiography, but for women’s (or woman-centred) art as well. Often the oeuvres in themselves are not enough to raise scholarly interest, encourage informed debate, or deserve to be mentioned in a history of art. For such distinction, they need to be “female” and “pioneering,” qualities that impart interest by shrouding their life stories in a heroic melancholy. What a female artist from the late 19th or early 20th century has is, above all, a life story, something worth telling because she would be little-known by the wider public, and because it is easier to ponder on or set her as an example of a life of “tragedy” and “struggles” than to use her art as a starting point for a questioning or reinterpretation of Modernism or the canon. Female artists must be freed from the family relations that obscure them, the biographical anecdotes and the fallacy of their purported “instinct for imitation,” and we must start treating them as autonomous artists, concentrating on their works. For at present, a lady with a palette from the beginning of the last century has all the piquancy and frivolity of a lady with a Beretta. Should this befall us, however, the present arts canon is best advised to watch its backside.

Kálvin János képi ábrázolásai a Kárpát-medencében az elmúlt száz évben (1909–2009 között)

Európában a kora-újkorban, már Kálvin János életében, nagy számban készültek a genfi reformátorról ábrázolások, amelyek mennyisége a későbbi évszázadokban ezer fölé növekedett. Magyar földön a XIX. század első feléig¹ Kálvin személyét megörökítő ábrázolásokat nem ismerünk. Kálvin János születésének 400-ik évfordulójára az 1909. évben külföldön megjelentek az első Kálvin-ikonográfiát tárgyaló művek, Doumergue, Demole, valamint Maillart-Gose szerzők tollából.² Az elmúlt száz év során a Kárpát-medencében is számos művészt meghívtak a reformátor személye, sok műalkotás formázza alakját. A Reformátusok Lapja 2009. március 15-től kezdődően heti rendszerességgel bemutat egy-egy Kálvin-ábrázolást rövid leírással. A Presbiter című újság a 2009. évben a négy legjelentősebb magyar Kálvin-ábrázolást terjedelmesebb ismertetéssel jelentetett meg. A magyar Kálvin-ábrázolásokról mind a mai napig összefoglaló tanulmány nem készült. A következőkben bemutatásra kerülő Kálvin-ábrázolások, funkciójuk és alapanyaguk tekintetében is különbözőek. Kálvin portréját megtaláljuk üvegablakon, rézdomborítású képeslapon, konfirmációi emléklapon, bélyegeken, könyvborítókön, fali domborműveken, emlékérmeken, köztéren, illetve templomkertben elhelyezett szobrokon. Jelen tanulmány a teljesség igényére törekedve az ismert magyar Kálvin-ábrázolásokat közli a tárgyalt időhatár keretén belül. A felsorolt típusok közül részletesebb bemutatásra az elsőként megjelenő és a legjelentősebb alkotások kerülnek.

1. Kálvin-ábrázolások az 1909. évből. Kálvin János születésének négyszázadik évfordulójára rendezett ünnepségek hatására szerte Európában mind az egyháztörténeti, mind a teológiai kutatás figyelme erőteljesebben irányult Kálvin életművére. A megéltélt kutatással egy időben a Kálvinról készített ábrázolások száma és művészi kivitele is jelentős emelkedést mutatott.³ Kálvin János portréja több protestáns újság és könyv címlapján megjelent. A Protestáns Egyházi és Iskolai Lap Kálvin egyik legismertebb portréját közölte 1909-ben.⁴ Az ábrázoláson a reformátor könyvet tartva a kezében vallásos áhítattal fölfele tekint. Egyszerre jelenítődik meg a prémes kabátba és a fület takaró sapkába öltözött Kálvin alakjában a tudást képviselő és az Isten hatalmában bízó személy. A bemutatott Kálvin portrét különböző kép és képeslap formában terjesztette a debreceni Hegedűs és Társa nyomda, amely hozzájárult a Kálvin-ábrázolás ismerté válásához.

2. Horvay János Kálvin-szobra. A pécsi születésű Horvay János (1874–1944) szobrászművész a genfi Reformáció Emlékműve megvalósítására kiírt nemzetközi pályázatra 1908-ban gipszből készítette el alkotását. Horvay a pályázati kiírástól eltérően a reformáció történetének jeles személyiségei mellett Krisztust is megformázta a székeben ülő Kálvin János fölé magasodva. A hosszú ruhában lévő genfi reformátor lehajtott fejjel ábrázolása az Istentől való feladat nehézségeiben megfáradt ember képét mutatja. Hátterében, két oldalt, egy-egy csoportban tömörülve, álló testhelyzetben „tanítványai” (hadvezérek és teológusok) vannak elhelyezve. Gondoktól sújtott testtartásukkal passzivitást mutatnak. A szoborkompozíció két oldalán Luther és Zwingli ülő alakos ábrázolását találjuk. A nagyszámú pályázó közül két párizsi szobrászművész, Paul Landowsky és Henri Bouchard terve került ki győz-

tesen,⁵ de Horvay János alkotásáról is elismerően írtak a korabeli sajtóban,⁶ és Magyarországon később kiöntették bronzból szobrát, amelyet napjainkban a Dunamelléki Református Egyházkerület székházában láthatunk.

3. Kálvint ábrázoló bélyegterv. A magyar Kálvin-ábrázolások közül az egyik legkülönlegesebb az 1912-ben készített jótekonysági bélyeg tervrajza és próbanyomata. A bélyegtervet Makay István bútór-, plakát-, és bélyegtervező művész készítette. Elképzelése szerint a Tiszántúli Református Egyházkerület két püspökének portréja keretezi a Debreceni Református Nagytemplom főhomlokzatának rajzát. Méliusz Juhász Péter (1532 körül–1572) és Baltazar Dezső (1871–1936) püspökök fölött Kálvin János mellképe látható. A genfi reformátort két angyal babérkoszorúval koronázza. Ez az ábrázolási mód idegen Kálvin szellemiségétől, amely közre játszhatott abban, hogy a bélyegterv nem került kivitelezésre.

4. Az első magyar Kálvin-ábrázolás üvegablakon. Kecskemét belvárosának egyik jelentős műemlék épülete, a Mende Valér építész által tervezett Kecskeméti Református Főgimnázium és Jogi Akadémia (Újkollégium), 1911 és 1913 között épült. Az Újkollégium dísztermében a magyar reformátusság számára a legfontosabb személyek portréi kerültek üvegablakon megmintázásra. A magyar református hadvezérek mellett két teológus is helyet kapott: Kálvin János és Szegedi Kis István. Az 1912-ben Róth Manó által készített ablaküveg ábrázoláson Kálvin János tondó formájú keretben található. A Kálvin portré metszetekről jól ismert formában látható. Kezében könyveket tart, bordó színű prémes kabátot visel, tipikus formájú, kék színű sapkával. A fehér szakáll a reformátor idős korát mutatja. A háta mögött két oszlop, előtte kinyitott könyv és tintásüvegekbe helyezett tollak vannak. Az üvegablak felirata: felül, „Calvin János 1509 – 1564”, alul, „Soli Deo Gloria”. Szegedi Kis Istvánnak Kálvinnal egy üveg festmény együttesen történő ábrázolása a XVI. századi magyar reformátorok közül az egyetlen, akiről hiteles ábrázolás maradt fent.

5. Dékáni láncon függő medál Kálvin-portréval. A dékáni láncon minden egyetem életében nem csak fontos kellékek, amelyeket egy-egy egyetemi kar vezetője ünnepélyes alkalmakkor visel, hanem szimbolizálják a vezetői rangot, és kapcsolódnak az iskola történelmi múltjához. A Kecskemé-



1. kép: A Kecskeméti Református Jogakadémia dékáni lánc. Kecskeméti Református Egyházközség. 1924. Új ezüst (alpakra), zöld jade (nefrit) kövek, csont. M.: lánc: 105 cm; medál: 9,4 cm. Fáyryné Szalatnay Judit felvétele

ti Református Jogakadémia dékánjának lánc 1924-ban készült, amelyet a népnyelv rektori láncnak nevez (1. kép). A lánc függő medál egyik oldalán az akadémia címere, másikon Kálvin János háromnegyed profilportréja látható. A genfi reformátor jogi végzettsége alapján képviseli a szakmaiságot a bemutatott tárgyon. A lánc abban az évben készült, amikor már csak Kecskemét városában folyt református jogászképzés, ezért került a medál egyik oldalára csücskös talpú címerpajzsban a Sárospataki Református Kollégium, a Máramarosszigeti Református Jogakadémia, a Kecskeméti Református Kollégium, és a Kecskeméti Református Egyházközség egyesített címei, jelezvén azt, hogy a kecskeméti intézmény szellemi előzményének tekinti a megszűnt református jogakadémiákat.

6. Szentesi Kálvin-ábrázolások. A Dél-Alföld egyik jelentős református hagyományokkal rendelkező városának, Szentesnek a központjában, a Kossuth téren áll a város legfontosabb műemléképülete, a Református Nagytemplom, amely 1808 és 1826 között épült. A templom 52 méteres hosszúságával és 22 méteres szélességével az Alföld leghosszabb hajójú szakrális épülete, egyben Magyarország egyik legnagyobb református temploma. A Szentesi Református Nagytemplom felszentelésének századik évfordulójára Koncz Antal (1884–1957), a város kedvelt szobrászművésze Kálvin Jánost két különböző formában is megmintázta. Gipszből készített egy nagyméretű fejportrét és egy plakettet, amelyen a reformátor arcképe mellett a szentesi templom főhomlokzatát is megmintázta. A magyar művészetben első alkalommal jelenik meg a Koncz Antal által készített plaketten a Kálvin-ábrázolás mellett templom megjelenítés. A szobrászművész alkotásai 2010. február végig a Szentesi Református Nagytemplom előterében láthatók a Kálvin János emlékezete című vándorkiállításon.

7. Az első magyar Kálvint ábrázoló bronz fali plakett. Kovács Zoltán bronzból öntött fali domborműve 1928-ban készült. A profilportré Kálvint klasszikus vonásokkal, hagyományos ruházatban, nyugodtságot tükrözve mutatja be. A műalkotás egy ismert példányát a Ráday Gyűjtemény őrzi.

8. Kálvin János és Ulrik Zwingli ábrázolás a Debreceni Református Kollégium épületén. A domborművekkel díszített emléktáblát az Országos Református Presbiteri Szövetség állította. Az elsőként közterületre tekintő műalkotás a Debreceni Református Kollégium főhomlokzatán került elhelyezésre. Az emlékmű Nagy Sándor János debreceni szobrászművész alkotása, amely 1931-ben készült. A két egymással szembenéző profil portré ugyanakkora méretű keretben, Zwinglit és Kálvint ábrázolja. Az emléktábla felavatására 1931. augusztus 30-án a IV. Országos Presbiteri Értekezlet Nagygyűlése keretében került sor. Az emléktáblán e felirat olvasható: „MDXXXI.-MCMXXXI. A HELVETIAI REFORMÁTOROK EMLÉKEZETÉRE EMELTE ZWINGLI HALÁLÁNAK 400 ÉVES ÉVFORDULÓJÁN A HELVÉT HITVALLÁSHOZ RAGASZKODÓ MAGYAROK NEVÉBEN AZ ORSZÁGOS REFORMÁTUS PRESBITERI SZÖVETSÉG” Kálvin portréja fölé Genf város jelmondatát véste ki a művész: „POST TENEBRAS LUX.”, a Zwinglit ábrázoló dombormű fölé Máté Evangéliumából vett idézett került: „NE FÉLJETEREK AZOKTÓL, AKIK A TESTET ÖLIK MEG...”

9. Konfirmációs emléklapok. Az 1930-as években több konfirmációs emléklapot díszítettek Kálvin János portréjával. Az egyik emléklapon felül, szölvőlevelekkel körülvéve Leonardo da Vinci Utolsó vacsora című alkotásának adaptációja látható. A lap alsó részén Kálvin körformába helyezett ábrázolását közrefogva, két háromkaréjos keretben, az úrvacsora két szentjegye, a kenyér és a bor található. A karéjos keretek négyzetes mezőbe vannak foglalva. A másik emléklap né-

pies elemekkel díszített, Kálvin portréja a lap felső részén tondóban található, alsó részén téglalap formában az úrvacsora szentjegyei mellett a bűzát és a szőlőt is megjelenítette Biczó András a művész.

10. Róth Miksa Kálvin-ábrázolása üvegablakon. Róth Miksának az 1930-as években készített üvegképei a Budapest–Kálvin téri Református Egyházközség templomának Kálvin-termében, illetve az oda felvezető lépcsőházban találhatók. 1926-ban Róth Miksa készítette a Kálvin téri templom liturgikus terének üvegablakait, amelyek közül a második világháborúban a szószerk mögötti ablak elpusztult. Szintén az ő alkotásai az 1930-as évekből a templomtér mögötti gyülekezeti Kálvin-terem keresztény szimbólumokat ábrázoló, valamint a lépcsőházban a Bocskay István, Kálvin János és Bethlen Gábor portréit megörökítő festett üvegablakok, amelyek Hollós Ödön adományából 1934-ben készülhettek el.⁷ Az üvegablak Róth Miksa által 1934-ben szignált tervét a Magyar Építészeti Múzeum őrzi. Eltérések fedezhetők fel a megtervezett és a megvalósult alkotás között. Az üvegfestmény középső három, a többinél hosszabb üvegtáblájában nyolcszögű keretekbe foglalt három portré a terven is megvolt, viszont a nagy református erdélyi fejedelmek képmásai fölötti üvegmezőbe geometrikus díszítés helyett a megvalósítás során a Magyarországi Református Egyház és a Dunamelléki Református Egyházkerület címe került. A Szentháromságot jelképező Istenszem eredetileg középen, Kálvin portréja fölött kapott helyet, a későbbiek folyamán került a jobb felső mezőbe. Alul a Bibliából vett idézet két oldalán a geometrikus díszítés helyett, két mécses látható. A középső táblán bibliai idézet olvasható: „NEM ERŐVEL, SEM HATALOMMAL, HANEM AZ ÉN LELKEMMEL!” ZAK. 4. 6.

11. Kálvin-érem. Kálvin Jánosnak 1536-ban jelent meg első kiadásban „Institutio religionis Christianae” című munkája. E könyv megjelenésének 400. évfordulóját a Magyar Református Egyház Konventje 1936-ban emlékűnnepség megrendezésével és emlékérem kiadásával tette emlékezetessé. Az országos ünnepséget Budapesten a Konventi (ma Zsinati) székházban 1936. május 6-án tartották. Az emlékév előkészületei több évet vettek igénybe. Ezek során dr. Victor János elkészítette az Institutio magyar nyelvű fordítását. Soltész Elemér protestáns tábori püspök 1934. november 3-án tett javaslatot a Konvent Elnökségének arra, hogy az Institutio jubileuma emlékéremmel is megörökítésre kerüljön. A Magyar Református Egyház Konventjének Elnöki Tanácsa 1935. november 4-én tartott ülésén megadta az elvi hozzájárulást az érem kiadásához és a kivitelezést, az ünnepi rendezvényeket előkészítő bizottságra bízta. A bizottság az érmet kétféle, egyrészt magyar, másrészt latin felirattal, kétféle anyagból készítette el. A magyar nyelvű szöveggel ellátott éremből 3000 darabot bronzból verettek, míg ezüstből 50 darabot adattak ki. Az ezüstből készült érmék reprezentatív, ajándékozási céllal készültek. A latin nyelvű feliratú éremből 200 darab bronz és 50 darab ezüst kibocsátásáról döntöttek. Az érmék megmintázásának feladatát Berán Lajos szobrászművészre bízta. A magyar nyelvű felirattal ellátott érem előlapján Kálvin János karosszékre ülve íróasztal előtt látható, amint az Institutio megírása után megpihen. Jobb kezében könyvet tart (feltehetőleg az elkészült művét). A háttérben az üvegablakon, erős napfény Kálvin arcát megvilágító sugarait figyelhetjük meg. Az ablakpárkányon három vastag bőrkötésű könyv és egy tintatartóba mártott lúdtoll látható. A párkányon elhelyezett tárgyak Kálvin alakja felé dőlnek, ezzel is kihangsúlyozva az ő személyét. A nagy reformátor ülő testhelyzete nyugalmat és

biztonságot áraszt. Az éremművész Kálvin személyében az isteni tanítás igazságainak felismerésére kiválasztott embert mintázta meg. Berán Lajos az arc és a ruházat megformálásánál Kálvint fiatalon ábrázoló metszeteket és festményeket vehetett figyelembe: prémes kabát, kis kecskeszakáll, a fület takaró sapka. Az éremkép körül Thuri Pál latin nyelvű distichonját vették magyar nyelven Szenci Molnár Albert fordításában: „A SZENT KÖNYVEK UTÁN, KIKET A NAGY APOSTOLOK ÍRTAK. ENNÉL JOBB KÖNYVET MÉG SOHA SENKI SEM ÍRT.” Az érem hátlapján Kálvin címerének központi motívumát, a kézben tartott szívet találjuk. A szívből három csepp vér folyik ki, utalva a belső körirat Kálvintól idézett kijelentésére: „SZÍVEMET VÉRES ÁLDOZATUL FELAJÁNLOM AZ ÚRNAK.” A külső körirat a jubileumra utal: „KÁLVIN INSTITUTIÓJÁNAK NÉGYSZÁZÉVES EMLÉKEZETÉRE A MAGYAR REFORMÁTUSOK. 1936.” A latin nyelvű érem előlapjának képe azonos a magyar nyelvűvel, körirata Thuri Pál latin nyelvű dicsérete. A hátlapon viszont a Magyarországi Református Egyház 1933-tól hivatalos címerét találjuk, amelynek körirata a címer hivatalos köriratának latin nyelvű fordítása. A külső körirat a magyar érem külső köriratának latin fordítása.

12. A Lónyay Gimnázium reformáció történetét bemutató freskója. A református identitástudat erősítése céljából a XX. században több református iskola falát, történeteket ábrázoló falfestményekkel díszítették. A Budapesti Református Gimnázium (1952–1993 között megszüntetve) 1859-től először a Kálvin téren, 1888-tól a Lónyay utca 4/c szám alatt működött. A mai iskolaépület 1941–1943 között épült a Lónyay utca 33–35. szám alatt. A gimnázium felépítése Szabó Imre esperes nevéhez fűződik, aki dacolva a nehézségekkel, véghezvitte elképzelését. Az enyhén klasszicizáló, modern stílusú épületet Padányi Gulyás Jenő és Tóth Imre tervezte. A tornaterem felett az I.–II. emelet légterének megfelelő helyen került megépítésre a díszterem, amelynek földszintjén 624 személy számára volt ülőhely, karzatán pedig az ének-kar számára fenntartott emelvényen kívül 240 ember fért el. A fakazettás mennyezet és a nagy ablakok a díszteremnek templomi jelleget kölcsönöztek. A gimnázium dísztermének színpad felőli falfelületén került megfestésre Remsey Jenő György (1885–1980) a magyar reformáció történetét ábrázoló falképe. A reformáció történetét ábrázoló falfestmény alapszíne szürkés lila árnyalatú volt, az Istentől való elszakadást tükrözte, amelyre a megoldást Isten váltáságerve alapján, Jézus Krisztus jelentette. A két mondatszalagban „Legyen világosság” kétnyelvű felirat található; idézett Mózes első könyvének a teremtes történetét leíró részéből, és utalás Jézusra a „Világ Világosságára” (János evangéliuma 8: 12).⁸ A freskó közepén egy pulpitusra helyezett szét nyitott könyv, a Biblia látható, amelyen a görög ABC első és utolsó betűje olvasható, az A és az Ω, utalva a Megváltó szavára, hogy Ő a kezdet és a vég. A Biblia fölött két görög betűt találunk X és P, amely Krisztus nevének rövidítése. A Christogram az alfa és ómega betűket tartalmazó nyitott Biblia fölé az ábrázolás középpontjába került, mivel a freskót megrendelő Budapesti Református Egyházmegye vezetése arra kívánta emlékeztetni a tanuló ifjúságot, hogy Krisztus az Atya Istennel egylényegű. Az 1930-as években a magyar református egyház életében lévő úgynevezett (pozsonyi úti) kereszt-vita hatására a Krisztusra mutató jelkép kiválasztásánál, szempont lehetett az is, hogy a kereszt bármilyen típusának ábrázolását kerülni kívánták. A közepén lévő fénysugarakkal körülvett Bibliától jobbra Luther Márton, balra Kálvin János alakja látható, aki mellett Zwingli áll. Az alkotás érdekes kompozíciós megol-

dása a két fő alak különböző, sokatmondó testtartása: Kálvin felemelt bal kézzel a Christogramra mutat, a másik kezében egy kapcsos könyvet tart, ruházata a hagyományos, hosszú köpeny fölé vett prémes kabát. Zwingli alakja mellett I. Rákóczi György vörös színű ruhába öltözött alakja, az ő oldalán felesége, Lorántfy Zsuzsanna áll, aki kezét védelmezően gyermekei vállán tartja. A háttérben egy középkori eredetű (feltehetőleg erdélyi) templom látható. A fejedelmi házaspár előtt a debreceni nagytemplom és a kollégium régi épülete, amely mellett egy zöld vászonnal leterített asztalon nagyméretű könyvet (a Bibliát vagy az Öreg Graduált) olvassa két reformátor. A Debreceni Református Kollégium mellett az asztalterítón a Magyarországi Református Egyház címere látható. E jelenetek alatt közepén I. Rákóczy György jelmondata található: NEM AZÉ, AKI AKARJA, SEM NEM AZÉ, AKI FUT, HANEM A KÖNYÖRÜLŐ ISTENÉ. RÓM. IX. 16. Kardot ragadnak „a nemzet lelki szabadságáért” harcolók, az ezt követő jobb szélső ábrázoláson. Az egyik lovas zászlót tart a következő felirattal: Pro Christo et Patria. Lent egy lobogó máglya érzékelte a százados szenvedéseket, ezt a máglyát veszik körül „hitünk hősei és nagyjai”.

A freskó jobb alsó részén Bethlen Gábor jelmondata olvasható: „HA ISTEN VELÜNK KI CSODA ELLENÜNK?” A magyar szabadság harcokban „részt vett” költőket, írókat láthatunk a máglya mögött balra; az első kettőnek a keze össze van láncolva. A máglyától jobbra kezükben könyvet tartó menekülésben lévő diákok vannak ábrázolva. A freskó bal oldalának alsó részén van feltüntetve, a következő felirat: „BOLDOGOK, AKIK HÁBORUSÁGOT SZENVEDNEK AZ IGAZSÁGÉRT.” Az idézett fölött a baloldali falat „szinte egészen betöltötte a megláncolt gályarabok és szijra fűzött fogoly prédikátorok sokasága”. Az ellenreformáció és a török rabság képei ezek. A háttérben Kálvin téri református templom és a Lónyay utcai gimnázium 1888–1943 között használt neoreneszánsz épülete a felhőkben, mint egy látomás jelenik meg. A felhők alatt jobbra a Dunamelléki Református Egyházkerület címerét találjuk. Luther és követői háta mögött egy Cristogrammal díszített nyomdaprés és az azon dolgozó munkások mellett Károli Gáspárnak az első teljes, magyar nyelvű Bibliát magasba tartó alakját láthatjuk. A freskó alsó részén két oldalt egy-egy zsolnártábla volt elhelyezve. Az énekszámokat tartó táblák alatt egy-egy ajtó nyílt. Amikor a dísztermet kosárlabdapályává alakították az 1970-es években, a freskó megsemmisült. Jelenleg tervbe van véve a helyreállítása.

13. Bíró Lajos köztéri Kálvin szobra Mátészalkán. Bíró Lajos⁹ (1959–) a Kálvin Jánost hosszú szakállal ábrázoló művét 1999-ben készítette. Ez az alkotás Magyarországon az első köztéri, egész alakos ábrázolás Kálvin Jánosról. A reformátorról abba a városba készült a szobor, ahol az Ő nevét viselő általános iskola is található. Az arc sajátossága a keskeny vágású szemek, amely által a szobor az ázsiai embertípus ábrázolását idézi.

14. Búza Barna köztéri Kálvin szobra Budapesten. Búza Barna (1910–) a magyar művészek rangidőse, sok nehézségem keresztül ment életének egyik legszebb gyümölcseként megbízást kapott a Dunamelléki Református Egyházkerületől, egy egész alakos Kálvin-szobor megformálására.¹⁰ Az alkotás Budapest egyik fontos tömegközlekedési csomópontján került elhelyezésre a Kálvin téren, közel a főváros egyik legrégebbi református templomához. A két és fél méter magas bronzszobor mintegy három és fél mázsa finom minőségű bronzból készült. Az öntés kényes munkáját az érdi Fémplaszt bronzöntőde végezte, amelynek a vezetője Domonkos Béla szobrászművész volt. A szobor posztamensén

a fölirot: „Kálvin János genfi reformátor Noyon, 1509 – Genf 1564.” Hátoldalon: „Emelte a Dunamelléki Református Egyházkerület a Millennium évében, a Magyar Reformátusok IV. Világtalálkozója alkalmából 2000. június 30.” A szobor leplezése a világtalálkozó megnyitójának egyik kiemelt ünnepi eseménye volt. A szobrász a szobor megkomponálásakor a formák leegyszerűsítésére törekedett, így a szobor megjelenésével is a reformátor szerény életvitelét tükrözi.

15. A zalaegerszegi Kálvin-szobor. A zalaegerszegi református templom felszentelésének 60. évfordulójára 2002-ben emlékparkot alakítottak ki Szerdahelyi Károly tervei alapján. Az egyházközség itt helyezte el Farkas Ferenc alkotásait, aki 1958-ban született Zalaegerszegen. A művész viaszveszejtéses eljárással saját műhelyében bronzból öntötte ki munkáit. Kálvint hagyományos öltözetben, egymásra helyezett nyugodt kéztartással ábrázolta. A Kálvin-büsztt háttérében egy háromszögű lezárású, csiszolt mészkölapot találunk, amely két tondóba foglalt portrét rejt magába: a templomépítő lelkész Fekete Károly és a főgondok gróf Teleki Béla ábrázolását.

16. Kutas László Kálvint ábrázoló mellszobrai. Kutas László szobrászművész Kálvinnól készített első mellszobrát az Egri Kálvin Házban rendezett saját kiállításán 2000-ben mutatta be. Az Egerben bemutatott, majd a Kálvin Ház udvarán elhelyezett szobor öntőmintájáról már számos bronzszobor készült. Ezeket a művész, mint műalkotást minden esetben ajándékként adta; a szobor felállítását kezdeményező egyházközségek és oktatási intézmények általában az öntés költségét vállalták magukra. A szobor felállításának helyei időrendben: Sopronban a református templom előtt 2001-ben, Csurgón a Csokonai Vitéz Mihály Református Gimnázium kertjében, 2003-ban Piliscsabán, Nemesgörzsönyben 2005-ben, Budapesten a Lónay utcai Református Gimnáziumban 2006-ban, Magyarvalkón (Erdély) 2008-ban, Kecskeméten és Pécsen 2009-ben. A Csurgói Csokonai Vitéz Mihály Református Gimnázium kertjében elhelyezett szobor felavatása alkalmával Szilágyi Ferenc költő egy verset is írt. Kutas László többszöri alkalommal leöntött művészi Kálvin-ábrázolása, széleskörű hatást gyakorol a magyar reformátusság körében. Az egymástól akár több száz kiló méter távolságra található szobrok egyaránt kifejezik az értékes alkotás megbecsülését és a Kálvin János reformátor iránti tiszteletet.

17. Kovács Beáta Kálvin-rajza. Kovács Beáta építészmérnök 2008-ban készített rajzán Kálvin János alakja a budapesti Kálvin téren zajló építkezések előtt jelenik meg. A művész kevés vonallal is hatásos alkotást tudott létrehozni. A reformátor tekintette, nyugodtságot sugároz, miközben a feje fölött látható a 4-es metró építéséhez használt daru, amelynek a magassága az 1816–1830 között épített református templom tornyával vetekszik.

18. ifj. Szlávics László Kálvin-érme. A Magyarországi Református Egyház Kálvin Bizottsága 2008. márciusában meghirdetett emléklapett-pályázatra beérkezett pályaművek közül a Képző- és Iparművészeti Lektorátus szakvéleménye alapján, a Kálvin Emlékévek hivatalos plakettjének elkészítésére 2008. októberében ifj. Szlávics László (1959–) budapesti szobrászt kérte fel. Az érme egyik oldalán Kálvin portréja és jelmondata: SOLI DEO GLORIA olvasható, a másik oldalán a reformátor arcának részlete látható, a mellette lévő felirattal: „KÁLVIN JÁNOS SZÜLETÉSÉNEK 500. ÉVFORDULÓJÁRA 1509–2009.” (2. kép)

19. Hajdu Kálmán Kálvinnól készített üvegfestménye. Debrecenben a Tiszántúli Református Egyházkerület Püspöki Hivatalának lépcsőházában található Hajdu Kálmán Kálvinnól



2. kép: ifj. Szlávics László: Kálvin-érem. Magyarországi Református Egyház Zsinata. 2008. Bronz. Átm. 11 cm. Millisits Máté felvétele

készített üvegfestménye. A vasállványon elhelyezett ábrázolás megragadó erejét két élénk szín a kék és sárga összhatásából megvalósított kompozíció adja. Kálvin kék színű ruhájával, kék fejfedője, sárgás-barna szakállával hasonló színű arcbőre rokonítható. Az üvegfestmény a művész ajándékként került a püspöki hivatal tulajdonába 2008-ban.

20. Kiss György Kálvin-ábrázolásai. A szobrászművész 2008-ban terveket készített egy Kálvin-érem pályázathoz,¹¹ amelyet a Magyar Nemzeti Bank hirdetett meg. Kiss György (1943–) nem nyerte meg a megbízást, mégis a 2009-es évben műve több Kálvin-kiállításon bemutatásra került. A művész több elképzelését rajzolta meg, amelyek közül két érme előlapterv és két hátlapterv készült el. Mind két előlapterven megtalálható a reformátor portréján kívül nevének latinos névalakja. Azon terven, amely Kálvint szemből ábrázolja, az Ő híres jelmondata olvasható: „SOLI DEO GLORIA”, a másik terf profilból mutatja be Genf vallási életének megváltoztatóját, itt Illyés Gyulának a „Reformáció genfi emlékműve előtt” című verséből vett idézett („...Hiszed, hogy volna olyan-ami-lyen magyarság, ha nincs Kálvin? – Nem hiszem...”) emlékeztet arra, hogy a kálvini reformáció milyen erős megtartó erővel bírt a magyar protestánsok számára. Az egyik hátlapterven a Debreceni Református Nagytemplom főhomlokzata, a másikon pedig a Kálvin téri református templom tűnik fel.

A Kálvin Emlékévek alkotásai. A világ reformátussága 2009-ben ünnepelte a nagy reformátor, Kálvin János születésének 500-ik évfordulóját. A Magyarországi Református Egyház Zsinata 2006-ban hozott határozatával a 2009–2014 közötti éveket Kálvin Emlékéveknek nyilvánította és a jubileumi években történő aktívabb Kálvin-kutatás előkészítésére, létrehozta a Kálvin János Emlékbizottságot. A Kálvin-évek első évében számos Kálvin ábrázolás készült a Kárpát-medencének olyan területein is, ahol ez ideig nem állítottak a nagy reformátornak emléket.

21. Királyhalmeci Kálvin-szobor. Ferencz György alkotása a királyhalmeci (Kráľovský Chlmec, Szlovákia) református templom kertjében 2009 október 17-én került felavatásra. A Kálvin János mellszobra két oldalán a noyni és genfi katedrális látható. A reformátor életének főbb helyszíneinek bemutatásával a magyar Kálvin-ábrázolások ikonográfiája is bővült.

22. Szigetmonostori Kálvin-dombormű. Szigetmonostor a Szentendrei-szigetnek a fővároshoz legközelebb fekvő települése. A református temploma már több mint 200 éve a helyi reformátusok büszkésége. A bronzból öntött Kálvin-domborművet Szabó László és Vásárhelyi György szobrászok készítették az egyházközség megbízásából. A műalkotást biztonsági okokból a templom karzatának egyik oszlopán helyezték el. A domborművet 2009. június 20-án tartott ünnepi istentisztelet keretében Szabó István a Dunamelléki Református Egyházkerület püspöke leplezte le.

A 2014-ig tartó Kálvin-émlékek várhatóan magas művészi színvonalon álló Kálvin-ábrázolások létrejötté mellett a múlt értékeinek számbavételével segítséget nyújt Kálvin János életének és munkásságának megismeréséhez és a hitbeli identitástudat megszilárdulásához.

Jegyzetek

- 1 Az egyik legkorábban készült magyar Kálvin-portrét Lenhardt Sámuel készítette. A rézmetszeten a Szentháromságot jelképező timpanont két pillér és két oszlop tartja. A baldachinszerű építmény alatt áll Kálvin János. Az oszlopokon, a timpanonban és az építmény lépcsőin feliratok olvashatók: a Hiszek egy kezdetű Nicea - konstantinápolyi hitvallás szövege, illetve Kálvin élettörténete. Az álló egész alakos portré valószínűleg egy korábbi, külföldi ábrázolást vett mintának. A mű készítője 1817-től Pesten működött, a Hatvani utcában volt a műhelye. A XIX. század első felének egyik legjelentősebb magyar metszőjeként tartják számon.
- 2 Magyarul a Kárpát-medencén kívüli Kálvin-ábrázolásokról ld. Tüskés Anna: *Kálvin János ábrázolásai a Kárpát-medencén kívül*. In: *Pius efficit ardor. A művészet értékelése Kálvin művében és a református kultúrában*. Szerk. Békési Sándor. Budapest, Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója 2009. 171–194. A tanulmányban megtalálhatók az 1909-ben megjelent Kálvin-ikonográfiával foglalkozó munkák bibliográfiai adatai.
- 3 Svájcban 1909-ben hat érmét és kispasztikát adtak ki Kálvin portréjával díszítve.
- 4 Protestáns Egyházi és Iskolai Lap, 52. évf., 1909. 28. szám címlapja.
- 5 A genfi emlékmű alapkőletétele 1909-ben, felavatása 1917-ben volt.
- 6 RADISICS Elemér: *Horvai János művészete*. In: *Magyar Iparművészet*, 20. évf., 1917. 112–114.
- 7 SCHOEN Arnold: *A pesti Kálvin téri református templom*. Budapest, 1939. 19.
- 8 Az idézet egyben Genf jelmondata is.
- 9 A szobrászművész Csengeren, Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében született 1959-ben. Alkotásainak nagy része is ezen a vidéken található.
- 10 1930-as években megfogalmazódott a művészen, hogy a Kálvin téri templom elé „kell” egy Kálvin szobrot készíteni. A szobor konkrét megtervezése az 1990-es években történt. Búza Barna Vésztőn született Békés megyében 1910-ben. Budapestre való felkerülésével kapcsolatban a következőket nyilatkozta: „1928-ban Pestre kerültem [...] A Kálvin téri templomba jártam, ahol meghatározó hit-élményeimet kaptam. [...] A téren állt a Danubius-kút (ma az Erzsébet teret díszíti), de én már akkor odaálmodtam a kút helyett a Kálvin-szobrot. Ez az álomom mindig velem volt, hiszen a Kálvin téri templomba járok azóta is. Elkészítettem a szobor modelljét és elkész barátaim szelíd, de kitartó unszolására bemutattam Hegedűs Loránt püspök úrnak, aki 5 példányban megöntette a modellt, majd a világtalálkozóra az egyházkerület megrendelte a szobrot. Így talált egymásra az én álomom és a megrendelő óhaja. Végül is 72 évi „áldott állapot” után így született meg a Kálvin-szobor a Kálvin térre.” GIMESI Zsuzsa: *„Századok fölött virraszt.” Beszélgetés Búza Barna szobrászművésszel*. In: *Confessio* 24. 2000. 3. 106–107. Kálvin János szobra a Kálvin téren.
- 11 A Magyar Nemzeti Bank érem pályázatát Csikai Márta nyerte meg.

Depictions of John Calvin in the Carpathian Basin in the past hundred years (1909–2009)

There are numerous depictions of John Calvin, the great reformer in Western Europe, however, his earliest representations in the Carpathian Basin originate from the 19th century. While the majority of 19th century portraits represents different types of multiplied graphics, his 20th century representations were made from a great variety of basic materials. The large number of significant artists who created portraits of Calvin includes the glass artist Miksa Róth, the medalist Lajos Berán in the 1930s or even experienced sculptors such as Barna Búza or László Kutas at the beginning of the 21st century. In 2009, the year of the Calvin Jubilee, many representations of John Calvin were made. A competition for creating medals was announced at the beginning of 2008 by the Commemorative Committee for the Calvin Jubilee of the Reformed Church of Hungary. The prize winners' medals were presented to the public as a part of the Calvin Exhibition in Debrecen in 2009.

Mokry Mészáros Dezső az alkalmazott művészetek területén

1. Bevezetés

Az iparművészeti törekvések népszerűsége, a kézművesmunka megbecsülése a népművészet iránt felébredt érdeklődéssel együtt a XIX. század vége óta kisebb-nagyobb intenzitással, de töretlenül jelen volt az európai művészetben. Magyarországon talán a milleniumi rendezvények idején fordult először komolyabb figyelem a háziipar felé, részben ez a szemlélet alakította később a gödöllőiek törekvéseit, hasonlóképpen, mint két évtized múlva a népművészettől megújulást váró Magyar Képirók Társaságának – amelynek Mokry Mészáros Dezső is a tagja volt – célkitűzéseit. E művészek körében elterjedtek voltak az iparművészeti kifejezőmódok. Büky Béla, a képirók egyik tagja például szintén állított ki szőnyegterveket, (sőt később bábokat és árnyjátékokat is).

2. Rövid pályakép

Mokry Mészáros Dezső festő- és szobrászművész 1881. április 5-én született a Miskolc melletti Sajó-Ecsegen.¹ 1893-tól Miskolcon, a Evangélikus Református Gimnáziumban tanult. 1903-tól a Magyar-Óvári Királyi Gazdasági Akadémia hallgatója lett, majd 1905-től ismét Borsodban, Muhi-pusztán volt gazdatiszt. 1908-tól kezdett utazgatni: Nápolyba, Capri szigetére, majd Párizsba, Londonba, Belgiumba, Spanyolországba, 1913-ban Tuniszba, később Ceylon szigetére utazott. 1914-ben Oroszországból, tatár földről tért haza a háború miatt. 1916 és 1927 között Miskolcon lakott, majd Budapestre költözött. Közben látogatást tett Olaszországban, és Törökországban is. 1947-től a művész haláláig, 1970. január 9-ig ismét Miskolcon élt, és itt, a református Deszka-tetőben nyugszik. Tagja volt a Nemzeti Szalon és a Művészház Művészeti Egyesületeknek, a Spirituális Művészek Szövetségének és a Magyar Képirók Társaságának – legtöbbször e két szövetség csoportos kiállításain állított ki –, de a Képzőművészek Új Társaságának is.

Mokry Mészáros Dezső pályája három, aránylag jól elkülöníthető szakaszra osztható. Az első mindössze tizenegy évig tartott. 1905-től kisméretű képeket festett, általában papírra, tussal és temperával. Számos, azonos című festményén idegen planétákat és azok lakóit, az utolsó embereket, Óceánia vízalatti világát, szimbólumokat és misztériumokat örökített meg. Már a tízes évektől készített magyar és egzotikus tájakat megörökítő olajképeket is. 1916 után azonban tizenkét évig nem foglalkozott képzőművészettel.

Pályájának második szakasza 1928-ban kezdődött, ekkortól festette ősvilág témájú olajképeit, és ekkortól készítette egyéni technikával őskori vagy őskeleti témájú agyagszobrait és kerámiáit is, amelyeket nem egyszer saját festményein is megörökített. A népművészet hatása az 1930-as évek második felétől felerősödött Mokry művészetében. Népeletből vett témájú szénrajzokat, tájképeket készített. Emellett kutatta a rovásírást és a magyar fejfatípusokat, eredményeit publikálta, a motívumokat pedig beépítette szőnyegterveibe, síremlékterveibe.

1947-től a művész haláláig, 1970. január 9-ig tartott pályájának utolsó szakasza. Ebben az időszakban kerámiákat készített, főleg falitányérokat. Díszítésük változatos, többnyire a népművészetből vett motívumokat használt fel, de korábbi, jellegzetes témái közül is szerepelt néhány.

3. Az iparművészeti tevékenység forrásai

3.1 Népi kézművesség

Mokry Mészáros Dezső életének egyes szakaszaiban egyfajta természetközeli életmód volt jellemző (az erre való igény azonban egész életében), szőlészettel, kertészettel foglalkozott, mezőgazdász diplomát szerzett, és ebbe a világba szervesen illeszkedett a díszítő, alkotó mesterember képzőművészeti tevékenysége is, akárcsak a névtelenségben maradt, vagy éppen nevet szerzett népi alkotóművészek esetében.

Pályájának kezdetén ez abban is megmutatkozott, hogy a művész maga készítette képeinek keretét, amelyek olyanok, mintha a kép díszítőmotívumai belső erejükénél fogva képesek lennének kiáradni a képből, áttörni annak határain, magasság-szélesség dimenzióin, és folytatódni a kereten, egy, a kép és a szemlélő közötti felületen.

Több kritikus megalapozottan hívta fel a figyelmet festményeinek sajátosan iparművészeti jellegére: „legtöbb elképzelése olyan, hogy kínálja magát a zománc színeiben és rekeszes kompozíciójában való kivitelre”² továbbá hogy „erősen iparművészeti, díszítő, térkitöltő módszerrel dolgozik.”³ A művész azonban nem alakította ilyen irányban tovább művészetét, nem kezdett rekeszszománcok készítéséhez.

3.2 A rovás jelentősége

„Kézművesi” tevékenységének kezdetére még egy figyelemre méltó körülmény nyomja rá a bélyegét: a népi díszítőművészet felé részben a rovásírás iránti érdeklődésének hatására fordult. Egy körülbelül 1929-re datálható levelében erről így írt: „igen tetszik nekem a betű: régi cifra betű, de még inkább az ékírás, török, zsidó betű, és ázsiai betűk különösen (...) olyan betűfeléket én is csináltam gyerekkoromban, és a kínai egyiptomi, japán betű a mit itt ott láttam.”⁴

A rovásírás kutatása és alkalmazása alapvetően meghatározta textil-, bútór-, betű- és síremléktervezői gyakorlatát. Egyrészt mint díszítőelemet vizsgálta, stilizált rovásgyakorlatokat végzett, rovásalapú latin betűtípust tervezett. Másrészt összevetette magyar rovást a kínai, japán jegyekkel, a legkülönbözőbb ősi írásjegyekkel a sumér akkád ékírástól az etruszkig és az ógermán rúnáírásig. A művész a rovásról cikkeket tett közzé Bajcsy Zsilinszky Endre lapjában, az *Előőr*sben, és a Magyar Katonaújságban, előadásokat tartott, Debrecenben például rováskutató kör alakult előadásának hatására.

3.3 Primitivizmus

Mokry Mészáros Dezső ugyanakkor a huszadik századi magyar művészek közül egyedülálló mértékben kapcsolódik a primitivizmus nemzetközi törekvéseihez. A művésznél a saját korától való elfordulás, a letűnt múlthoz illetve a még természetközeli életmódhoz való vonzódásából szervesen következett művészetében a primitív kifejezőmód. Nemcsak a „primitívnek” számító művek, vagy azok bizonyos elemeinek formai sajátosságait emelte be a nyugati, „magas” művészetbe, mint a nyugat-európai művészek. Megpróbált a törzsi művek megalkotásának eredeti céljaira és lehetséges körülményeire is figyelni. „Találtam Ázsiában két kőkorszakbeli csontszerű számot, jó fogás esett rajtuk, azóta ezekkel mintázom a szobrait”⁵ – nyilatkozta 1930-ban, továbbá: „Saját találmányú

technikai eljárásokkal, a magam modorában és szellemében dolgozom.”⁶ Ez nagyjából azt jelentette, hogy, amint egy kritikusa megjegyezte: „szobraiban sem használja még az égetés technikáját sem, hanem gyanta és szurok, enyv és kovász habarékkal vegyíti agyagfiguráit, amiktől ezek némileg megkövülnek.”⁷ Nem véletlenül javasolta neki Felvinczy Takács Zoltán, a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum alapító igazgatója egy 1949-es levelében, hogy „fessd őket mázzal és égesd ki. (...) A tűz nagy művész, sokat lendít a keramikus egyéni munkáján.”⁸

Mokry Mészáros Dezsőnél alkotói folyamatában szinte egyedülálló módon a művészet (mint a képzelet tevékenysége), a tudomány, a valóság (mint emlékezés a születése előtti világra) és talán a vallás is, ősi, felbomlatlan egységet alkotott, erre utalnak egykorú és későbbi kijelentései. Képzelet és valóság nála éppúgy nem került egymással ellentétbe, mint a művészet és a tudomány. Szinte egyidejűleg magyarázta műveit a képzelet tevékenységével: „Az én számomra az én képzeletbeli világom valóságosabb, mint az, amelyikben élek”⁹ és a valósághű ábrázolás igényével: „Emlékezem arra, hogy egy régebbi életemben láttam ezeket az őselefántokat, amelyeket itt megfestettem, ismertem a fiatal Föld kialakulatlan arcát és egy másik életemben – mert hiszek a lélekvándorlásban – egy másik bolygó csodálatos világában éltem.”¹⁰ A tudományos igény is ezzel összefüggésben jelent meg: „Sok vitám volt a régészekkel is. Gyakran azt vitatták, hogy valamelyik őssálat, amelyet megfestettem, vagy megmintáztam, nem is élt. Én biztosra veszem, hogy volt, és lehet, hogy egyszer kiderül, hogy nekem van igazam. Mert ugye számtalanszor előfordult már, hogy egy művész fantáziája megelőzte a tudomány kutatásait.”¹¹

A múlt és a kelet kutatása közben figyelme idővel egyre inkább a magyar népművészet felé irányult, amelynek keleti eredetéről meg volt győződve. Később tehát mindazt a romlatlanságot és ösztönösséget, amit a primitív munkák jelentettek számára, a népművészetben találta meg.

4. Az iparművészeti tevékenység ágai

4.1 Szobrászat és kerámia

1928-tól a művész a festői-grafikai gyakorlat után térbeli művek készítéséhez fogott: agyagszobrokat és kerámiákat is kezdett formázni. Ez a tevékenység korántsem előzmények nélküli. A már idézett, feltehetően 1929-re datálható feljegyzés igen fontos dokumentum, mert a művész első, és életében egyetlen magyarországi önálló kiállítása előtt írhatta. A művész e vallomása szerint minden művészi tevékenységének megvan a gyermekkori előzménye. Az agyagszobrok készítésére például így emlékezett vissza: „...aztán jöttek sárból agyagból készült állatok emberek is, edények – kukorica és más magvak belenyomkodva – bekarcolva bepontoszva, egyik másik kifestve, mész, korom, téglapor, szekérkenőcs, szénrajzok falra, kerítésre, események megrajzolása, bekarcolása meszes agyagos falra kerítésre.”¹² Ezzel mintha a 30–40 évvel későbbi megformázást írta volna le.

A művész agyagszobrai és kerámiái érdemes együtt tárgyalni, mivel festett vagy megmintázott, stilizált figurális díszítésük és egyidejű készítésük révén szoros az összefüggés közöttük. Mokry Mészáros Dezső szobrászati tevékenysége azonban jelentőségénél és terjedelménél fogva önálló tanulmányt igényelne, ezért itt és most ennek csak rövid áttekintésére kerülhet sor.

A művész szobrai mellett edényeivel először 1931-ben, Czobél Béla festményeinek társaságában mutatkozott be a Tamás

Galériában. Tizenhét szobor, például a Varázsló, Batu Khán, Törzsfőnök, Bölény, Bika, Elefánt, Ősbarom, Embrió, Koldús, Imádkozó, mellett a katalógus szerint öt „fazék” és tíz „tál” megnevezésű tétel szerepelt.¹³

1933 januárjában, a Magyar Képirók első, a Nemzeti Szalonban rendezett kiállításán öt „Szkítha tál” és öt „Szkítha köcsög” megnevezésű tételt mutatott be festményei, rajzai, valamint a Batu Khán megnevezésű agyagszobor mellett. A Magyar Képirók Társaságának 1934 márciusi, nemzeti szalonbeli kiállításának katalógusában a művész más művei mellett a „köcsögök, szobrok a vitrinben” tétel szerepelt. Mokry Mészáros Dezső 1935 áprilisában a Magyar Képirók tárlatán nagyméretű szénrajzai mellett a Nimród terrakotta sorozat tíz darabját állította ki. 1937 októberében a Magyar Képirók kiállításán, a Nemzeti Szalonban két szobor, a Mongol imádkozik és a Dzsingisz Khan szerepelt, érdekes módon anyaguk megnevezése itt „kő”. 1941 januárjában a Magyar Képirók nemzeti szalonbeli kiállításán két „Köcsög cserép” és három „Korsó cserép” megnevezésű művet állított ki.¹⁴

4.1.1 Szobrok

A szobrokat témájuk alapján többféle módon is lehet csoportosítani, például valóságos- és fantáziálények, a régmúltból vagy a jelenkorból származó figurák, de úgy is, mint állat- és ember-, pontosabban humanoid-ábrázolások.

A figurák megmintázása során ösztönösen, de mindig egy – akár őskori, akár egykorú – törzsi keretek között élő alkotó tematikáját eleveníti fel. Az állatfigurák egy része őssálat, ezek lehetnek realiztikusnak ható mamutok, ősbölnyek, vagy a művész fantáziája által kiegészített őshüllő-rekonstrukciók. Megmintázott jelenleg is élő állatokat, például egzotikusnak ható, trópusi tigris, zebrát, de olyan köznapi állatokat is, mint bikát, medvebocsot vagy macskát. Az utóbbiak persze egyúttal tartozhatnak az őskor fogalomkörébe is.

Az emberformájú szobrok kapcsolódhatnak a keleti kultúrkörhöz, mint a Kán, Batu kán, Ülő mongol férfi, Türk harambasa, a térdepelve imádkozó vagy a lóbuszülésben Buddhaként ülő figura esetében.

Az emberábrázolások másik része ezeknél kisebb méretű figurákból áll. Bálványszerű, vicsorgó, csontvázmintájú alakok mellett szarvakkal ellátott ördögfej és ördög is szerepel ezek között. Ide sorolhatók az ősi és a törzsi művészetek tipikus darabjaira, a különféle anyagokkal kiegészített állati és emberi csontkoponyákra emlékeztető koponyák (Mokry Mészáros Dezső Majomfej és Koponya című kisplasztikái).

A művész megformálta az ősember kunyhóját és az ősember vezérbotját is: „Az egyik végén a színes szem – lát a bot is – a másikon, amellyel sújtanak, primitív koponyaformák” – írta le a tárgyat „Az Est” nevű lap.¹⁵

4.1.2 Díszedények

A kerámiák egyik részét díszedények, másik részét különféle tálak, tányérok képezik. A díszedények általában fedeles kialakításúak. Úgy tűnik, mintha harmincas években formájuk még hagyományosabb lett volna, a sokszor egyidejűleg antropológiai vagy zoomorfi jellegű díszedények talán később jelentek meg. Ezeken a díszítés emberarc, míg alsó részük állati lábakkal végződik.

A kerámiák díszítő mintáit a művész általában bekarcolta, majd festette. A már említett emberarc mellett a virágos és madaras díszítésmód a legjellemzőbb. Előfordulnak őskori barlangrajzokra emlékeztető állatábrázolások is, mint például egy zergékre vadászó oroszánt megörökítő díszedény esetén.



1. kép: Oroszlánmotívumos díszedény (a fedele elveszett). Miskolc, Herman Ottó Múzeum. Kerámia, tempera. M: 21,5. é.n. A szerző felvétele



2. kép: Pávás falikorong. Miskolc, Herman Ottó Múzeum. Kerámia, tempera. D: 28. 1951. A szerző felvétele

(1. kép) Vannak kerámiák rovásjegyekkel, és vannak csak bekarcolt, festetlenül hagyott díszítéssel is.

4.1.3 Tálak, falitányérok, falikorongok

A tálak és tányérok tárgytípusa szintén a harmincas évektől bukkan fel Mokry Mészáros Dezső életművében. Díszítésmódjuk hasonló a díszedényekéhez: madaras és virágos motívumok mellett állatfigurák szerepelnek rajtuk.

1945 után a már említett díszedények és olyan dísz tárgyak készítése mellett, mint gyertyatartó vagy lepke, a falitányérok, falikorongok megmintázása lett a művész legfontosabb alkotó tevékenysége. Ezeken szénrajzainak és festményeinek korábbi kedves témái kerültek megörökítésre.

A falikorongok átmérője általában 28 cm körüli, formájuk kör vagy sokszög. A szélükön keretező mértani díszítés fut körbe. Agyagból készültek, a figurális téma vagy a díszítés bekarcolással és temperafestéssel került rájuk.

A falikorongok leggyakoribb témája a népi életkép általában tájháttérrel. Ez lehet olyan hétköznapi esemény, mint a munkavégzés: Kenyérsütés, Aratásból hazafelé, Szántás, vagy mesterségek: Halászsütés, Juhász Pásztor, lehet étkezés: Szalonnasütés, Ebédelők. A megörökített esemény lehet ünnepi is, mint a Lakodalom és a Mulatozók esetében. A táj néha havas, mint a Téli táj favágókkal és a Harkály című műveken. Olykor csendéleti elemek dominálnak: Tarisznia, Hazatérők tarisznys csendélettel, Az Anyai szeretet érzelmesebb jellegű, a Fecskefészkek humoros. A Szélmalom és a Sajóecsegi református templom korongokon a tájkép-jelleg erősebb, a

Kopjafás temető a népi temető gondolköréhez kapcsolódik. Van példa realiztikusabb állatábrázolásra is: Halak.

A falikorongok másik legjellemzőbb típusát a népi díszítésmódot követő, általában virág- és madármotívumos darabok képezik. A népi életkép olykor együtt szerepel a leginkább hímzésmintákra emlékeztető népi díszítéssel: Búbos bankás, Két menyecske, Táncolók Szalonnasütés madárfészkek-motívummal, de vannak csak hímzésmintákra emlékeztető díszítésű falikorongok is, mint például a Pávák (2. kép). A művész legtöbbször matyó mintákat használt fel.

Kisebbszámú előfordulnak olyan művek, amelyeken a korábbi, misztikus érdeklődés nyilvánul meg: Totemfigurák, másutt a keletre vagy az ősmúlra irányuló figyelem: Buddha, Asszír mintás, és a Zodiákus.

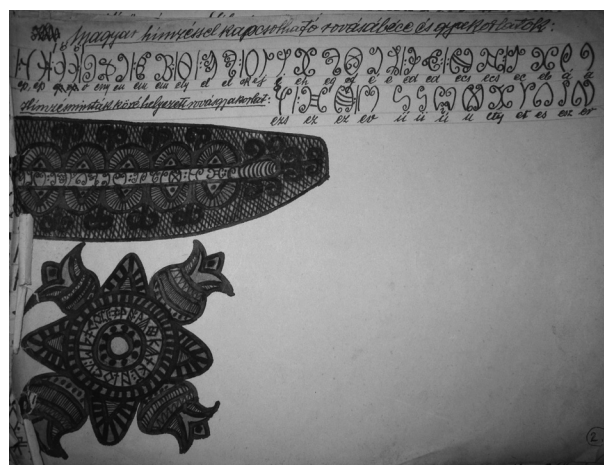
A művész kései feljegyzéseiben említi, hogy mintegy 150 tányér terv formájában maradt, ezek ma a Herman Ottó Múzeum gyűjteményében találhatók.

4.2 Rovásstervek

Rovásírással kapcsolatos művészi elképzelései jól nyomon követhetők egy rovásírással foglalkozó nagyalakú vázlatfüzetében.¹⁶ E füzet anyaga olyan, mintha a művész egy képzésen előadások, szemináriumok megtartásához állította volna össze. Az egyes kijelentéseknél nem mindig szerepelnek pontos hivatkozások és utalások, így időnként nehéz a művész saját nézeteit az olvasott-hallott elképzelésektől elkülöníteni. Főleg rajzos anyagot, rovásgyakorlatokat tartalmaz, köztük stilizált és stíluskereső rovásgyakorlatokat, magyar hímzéssel kapcsolható rovásbécét és gyakorlatokat (3. kép), hímzésminták közé helyezett rovásgyakorlatokat, szögletes, homorított kerekítésű és keskenyített szögletes (rendes) rovásbécés gyakorlatot. Szerepel benne az összevonás és a dőlt rovás abc lehetősége, de színezési terv is.

A rajzos anyag közötti, kéziratos, szöveges részben egykorú művészi törekvéseiről is programszerű megállapításokat tett: „A rovás, mint láthatjuk, szinte kész iparművészeti anyag, s számtalan változatban tervezhető. (...) A rovás nagyon alkalmas modern díszítő elemnek, s egyben olvasható is.”

A rovással kapcsolatos stúdiumok másik összetevője történeti irányú vizsgálódás és ehhez kapcsolódó gyűjtőmunka eredménye. Lerajzolta például a debreceni Déry Múzeum gyűjteményéből származó, 1700 körüli hortobágyi pásztor- és marhajegyeket, amelyeket a múzeum igazgatójától, Sőregi Jánostól kapott. Ismertette az ősmagyar rovásírás több, akkor



3. kép: Rovással foglalkozó rajzfüzet, 1. lap. Miskolc, Herman Ottó Múzeum Adattára. Tus, papír. 1930-as évek. A szerző felvétele

ismert lejegyzési változatát, foglalkozott a nagyszentmiklósi kincs feliratával. Vizsgálta a magyar rovás földrajzi és történelmi kapcsolatait. Az ázsiai emlékek mellett (ösmongol, kínai, japán, ötörök, ural-altaji népek írásjegyei), európaiakat is említett, például a „legrégibb” római oszlopfeliratot, az orosz írást bronzon, ólatin betűket és a germán rúnáírást.

1937 áprilisában állított ki a Nemzeti Szalonban először önálló rovássterveket: egy „Rovásábécé és változatai” megnevezésű tusrajzot, illetve három „Rovás díszítő tervek” rajzot. Egy 1938-as datálású, egykor valószínűleg kiállításon bemutatott rajzán rovásjellegű latin betűk, díszítőjegyes rovásgyakorlatok láthatók a mongoloid írásról szóló rövid, kézírásos tanulmány valamint néhány kínai és ösmongol írásjegy kíséretében.

4.3 Textiltervek

A művész textiljeit elsőként 1933-ban a Magyar Képzőművészeti Társaságának Nemzeti Szalonbeli kiállításán állította ki. Más művei között két „Szkítha kendő szőnyeg” tétel szerepelt, majd 1934-ben, szintén a képzőművészeti társaság kiállításán a Nemzeti Szalonban két „Mongol kendő szőnyeget” mutatott be. 1937 áprilisában egy hímzés-, két szőttsterv és egy „szőnyegterv rovásjegyekkel” pasztellrajz mellett öt rovásjegyes szőnyeget állított ki, melyek közül négyet Medgyessy Ferencné, és egyet Murányi Évi szőtt meg. 1937 októberében egyetlen „Mongol szőnyeget” mutatott be.

4.4 Bútortervek

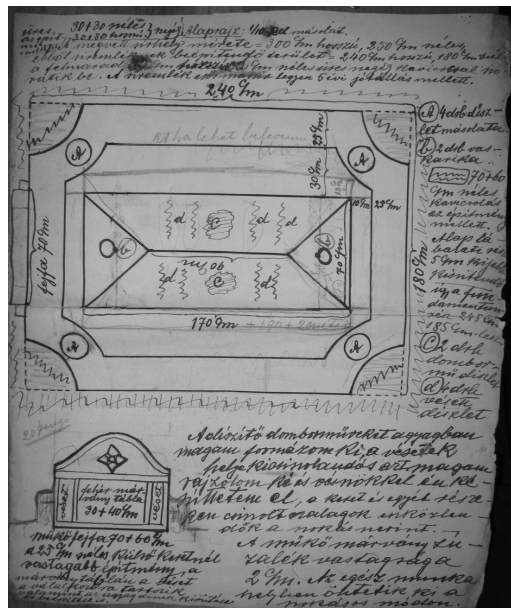
A Magyar Képzőművészeti Társaságának nemzeti szalonbeli kiállításai között az 1937 októberin – más művei mellett – „Karos lócát” állított ki, míg az 1941 januári tárlaton „Tulipános ládát”. Lehet, hogy a művész a díszítőmotívumokat festette rajtuk, lehet, hogy a tárgyakat is maga faragta.¹⁷

4.5 Síremléktervek

Művészetében az elmúlás gondolata, és a temetői művészet iránti figyelem már korán jelentkezett, a harmincas években ebből és a síremlékekre, sírversekre irányuló gyűjtőmunkából szervesen következett az e tárgyban való publikálás mellett a síremléktervek készítésének gyakorlata.

A temetői motívumok, sírfeliratok gyűjtésére irányuló tevékenységének legfőbb nyoma egyik vázlatfüzete.¹⁸ Ebben a ceruzával írt és rajzolt temetői gyűjtések a harmincas évekbeli publikációk idejét megelőzőek lehetnek. Datálás és pontos helymegjelölés nem szerepel a – többnyire virágdíszes – sírkövek mellett. Elképzelhető a sajoecsegi és a miskolci avasi református temető is, de az egyik rajz mintha szatmárcsekei csónakos fejfát ábrázolna.

1940 körül tette közzé a Magyar Könyvben A turán – magyar temető című írását,¹⁹ ami inkább elragadtatott hangú művészi program és hitvallás, mintsem tudományos dolgozat. Az európai műveltséggel szemben mindvégig a keleti, ázsiai kultúrát részesítette előnyben, itt is helyt ad ilyen irányú gondolatának: sürgeti a történelem keleti vonatkozásainak oktatását az iskolákban. Később rátér a hazai temetőkre, és megállapítja, hogy azok – főleg a városokban – idegen szellemiségűek. Ennek okául a magyarság tájékozatlanságát, a vezetők közönyét, végül a sírokat kivitelező mesterek idegen voltát jelöli meg. Az ideális temető számára a régi magyar falusi temető: „Egész Európában a legjellegzetesebb és legszebb a magyar temető művésze.” Ezt követően programszerűen ír a temetők felújításának szükségességéről, illetve továbbfejlesztésének lehetőségeiről: „Erkölcsei kötelességünk pártfogolni és



4. kép: Síremlékterv. Miskolc, Herman Ottó Múzeum Adattára. Tus, papír: 1930-as évek. A szerző felvétele

előmozdítani minden magyar törekvést, a megfelelő hivatásokkal egyetemben, mit a régi, – ma még itt-ott dívó magyar temetői művészet összegyűjtésével, felújításával, s egyben az ezirányú tervek méltánylásával érhetnének el. (...) a fejfaformák és díszítményeik, népművészetünk gazdagságát igénybe véve a temetői hangulatnak megfelelően, továbbfejleszthetők.”

A felhasznált anyagoknak nem tulajdonít nagy jelentőséget: „a faanyagokon kívül a kő, műkő, vasbeton, a modern építészet anyagai a megfelelő formák, tervek mellett könnyen felhasználhatók.” Ezt az írását a művész később a Magyar Katonaújságban is közzétette rövidített és aktualizált változatban.²⁰ Az aktualizálás ez esetben arra vonatkozott, hogy különösen fontos a méltó megemlékezés a hősi halált halt katonák esetében, az új lehetőségek között pedig az anyaghasználat, a népművészeti díszítőelemek mellett újdonság a rovás említése.

1937 áprilisában a Magyar Képzőművészeti Társaságának Nemzeti Szalonban rendezett kiállításán mutatta be először síremlékterveit. A katalógus szerint a művész más munkái mellett a „Fejfaábrázolás és tervek”, „Síremléktervek” és „Síremlék- és díszítménytervek” megnevezésű tusrajzai szerepeltek.

A már említett, nagyalakú, rovással foglalkozó rajzfűzetében,²¹ az 5. lap hátoldalán két sírkő és egy fejfa rajza található, datálás és pontosabb megjelölés nélkül. Ez feltehetően éppúgy tervvázlat, mint a 19. lapon szereplő rajzok. E lap felirata: „Magyar terv sírhantra” és „If. Rózsa Miklós 1904–1919” konkrét eseményre, esetleg megbízásra utal. Két rajz sírkövet ábrázol, egy másik fejfát, egy pedig sírkeresztet.

Fennmaradt egy síremlék 1:10 méretarányú kiviteli-, vagy vázlatterve.²² (4. kép). Egyetlen lapból áll, amelynek mindkét oldala tartalmaz írást és rajzot. A rajzon pontos méretek vannak megadva, emellett a kivitelezésre vonatkozó tervezői rendelkezések is. Ezek szerint az emlék anyaga „műkő-márvány zúzalék”, mely „a szokásos vasváz betéttel eszközözendő” és „helyben öntetik ki”. A művész a díszítő domborművek agyagból való kiformázását és a vésetek kirajzolását vállalta.

A harmadik, a síremléktervezés gyakorlatára utaló adat jóval későbbi, már háború utáni. Ez egy 1963. július 27-én kelt szerződés Szegedi Albert miskolci kőfaragóval, pontosabban elszámolás elvégzett munkáról. Kérdés, hogy a művész terve-

zőként vett-e részt ebben a munkában, vagy pedig magáncélú megbízásról volt-e szó.²³

A negyedik adat pontos vonatkozása egyelőre ugyancsak további kutatást igényel. Ez egy „Tímár Pali” aláírású, „Felsőkelecsény, 1967. szept. 14.” keltezésű levél²⁴ Mokry Mészáros Dezsőhöz, amelyben az alábbi mondat is olvasható: „A síremlék tervekkel kapcsolatban majd személyesen fogok beszélni a pataki múzeumvezetővel egy legközelebbi gyűlés alkalmával.”

Fennmaradt egy szintén keltezetlen ceruzarajz, amelyen a művész saját, később megvalósult síremlékéhez nagyban hasonló – díszítmények elhelyezése, rovásos felirat helye – ceruzás vázlatrajz látható.²⁵

Mokry Mészáros Dezső és felesége, Bódogh Erzsébet síremléke ma a miskolci, református Deszka-temetőben áll. Anyaga műkő. A fejkövön a márványtábla felett rózsza (vagy csillag) motívumos díszítés, a fedlap két oldalán három-három, a láb-résznél egy, szív- vagy virágmotívumos, bevésott, rozettaszerű minta. A keret függőleges oldalán, láb-résznél rovásos felirat. A síremlék minden bizonnyal saját tervezésű, mivel addigi síremléktervezői gyakorlatának elvei érvényesülnek, és feljegyzéseiben szereplő jellegzetes motívumok szerepelnek rajta.

5. Összegzés

A huszadik század magyar művészetével foglalkozó történetírás számára Mokry Mészáros Dezső sok tekintetben saját korát megelőző jellegzetességeket mutató életműve számos olyan kérdést vet fel, amelyekre választ keresve nemcsak az ő művészetének alakulása nyerhet magyarázatot, hanem a korszak egészében új szempontok, összefüggések állhatnak elő. Tanulmányomban nem Mokry Mészáros Dezső ismertebb műveivel – festményeire, grafikáira – foglalkoztam, hanem az alkalmazott művészetekhez sorolható alkotásaival, célom iparművészeti tevékenységének a jelenleg rendelkezésre álló adatok alapján történő felmérése és összefoglalása volt.

Jegyzetek

- 1 Az életrajzi adatok elsősorban az alábbi monográfiából származnak: DOBRÍK István: *Mokry Mészáros Dezső*. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1985.
- 2 e. a.: (Cím nélkül). In: *Újság*, 1930. január 5.
- 3 e. a.: *Mokry Mészáros Dezső kiállításán*. In: *Pesti Hírlap* 1930. január 8.
- 4 Egy keltezés, megszólítás és aláírás nélküli, a művész kézírásával írt levél „Mások munkáiban örömmöm leltem...” kezdetű része. A feljegyzés szövegének utalásaiból kiderül, hogy Mokry feltehetően Felvinczy Takács Zoltánnak, a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum alapító igazgatójának az őt ért művészi hatásokra vonatkozó kérdéseire válaszol 1929 körül. In: Herman Ottó Múzeum Művészettörténeti Adattára.
- 5 U. M.: *Mokry Mészáros Dezső „emlékezik” az őskorra és úgy festi a kőkorszak állatait és bálványait*. In: *Esti Kurír*, 1930. január 5.
- 6 A művész egyéni kiállításának katalógusa, Tamás Galéria, 1930 január.
- 7 e. a.: *Mokry Mészáros Dezső a Tamás-galériában*. In: *Esti Kurír*, 1930. január 4.
- 8 Felvinczy Takács Zoltán levele Mokry Mészáros Dezsőhöz, 1949. január 13. In: a Herman Ottó Múzeum Művészettörténeti Adattára.

- 9 U. M., 1930.
- 10 LAMBRECHT Kálmán, *Az ősvilágok hangulata*. In: *Buda-pesti Hírlap*, 1930, január 12.
- 11 U. M., 1930.
- 12 Ld.: 4. sz. jegyzetben említett levél „Hatottak rám...” kezdetű része, Herman Ottó Múzeum Művészettörténeti Adattára.
- 13 *Czóbel Béla képeinek és Mokry Mészáros Dezső szobrainak gyűjteményes kiállítása, Tamás Galéria III. év XXIX. Kiállítás*, Katalógus, 1931.
- 14 Főleg az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Lexikon-gyűjteményének cédulái alapján határoztam meg, hogy Mokry Mészáros Dezső mely kiállításokon milyen művekkel szerepelt.
- 15 e. a.: *Egy fantasztikus világljáró művész*. In: *Az Est*, 1930. január 5.
- 16 Vázlatfüzet, Herman Ottó Múzeum Művészettörténeti Adattára.
- 17 Ld. 15. sz. jegyzet.
- 18 Jegyzetfüzet. Herman Ottó Múzeum Művészettörténeti Adattára.
- 19 MOKRY MÉSZÁROS Dezső: *A turán – magyar temető*. In: *Magyar Könyv*. Szerk. KÁLLAY László Tarján, MÉSZÁROS Károly Béla. Budapest, Hollóssy János Könyvnyomtató Műhelye, „a turáni népek könyvnyomtatásának 1362. esztendejében”, 92–97.
- 20 MOKRY MÉSZÁROS Dezső: *Megdicsőült hőseink nyugvóhelyét magyar emlékezéssel jelölje meg a hála és a kegyelet!* In: *Magyar Katonaujság*, 1943, április 17.
- 21 Lásd 17. sz. jegyzet.
- 22 Herman Ottó Múzeum Művészettörténeti Adattára.
- 23 Herman Ottó Múzeum Művészettörténeti Adattára.
- 24 Herman Ottó Múzeum Művészettörténeti Adattára.
- 25 Síremlék vázlat – MTA MKI Adattár 39/7–56.

Dezső Mokry Mészáros in the field of applied arts

Today Dezső Mokry Mészáros is rather known as a fine artist despite having also presented serious pieces of art in the field of applied art from the 1930s onwards. Whenever examining his works it is sometimes difficult to separate the two. He got involved in pottery and dealt with wall ceramics on which he used similar decorative motifs as on his paintings, drawings and sculptures.

Besides using his own ideas, rural motifs clearly affected his textile, funeral and typographical art, which he always performed after a thorough study and collection of folk motifs. His carpet, embroidery and hand-woven designs were also made this way. The artist used Hungarian runes as decorative elements, but also designed roman letters on the basis of these ancient characters. He searched for different wooden grave-post types in the Hungarian cemeteries, but also designed grave monuments himself.

Throughout his life he laid great emphasis on trying to create a kind of total art while presenting some old fashioned “handicraftsman” attitude. His applied artwork is distinct not only from Hungarian art as a whole, but among the artistic movements of his era, like the Society of Hungarian Picture-writers, a group of “undiscovered talents”, or the revival of folk art by Lajos Vajda and Dezső Korniss.

„Világos fekete. Az egész világegyetem” Egy Beckett-előadás képeiről

Martin Esslin szerint az abszurd színház, minthogy „az emberi állapot végső realitásaival, élet és halál, elszigeteltség és emberi kapcsolatok viszonylag kevés számú alapvető problémájával foglalkozik, ezért tulajdonképpen a színház eredeti, vallásos funkciójához tér vissza: az ember szembesítéséhez a mítosz és a vallási realitás szféráival. Hasonlatosan az ókori görög tragédiákhoz, a középkori misztériumjátékokhoz és a barokk allegóriákhoz, az abszurd dráma arra törekszik, hogy ráébresze közönségét, milyen bizonytalan és titokzatos az ember helyzete a világegyetemben.”¹ Esslin a különbséget abban látja, hogy míg az ókori, a középkori, és a barokk drámai műformákban „az érintett végső realitások közismert és egyetemesen elfogadott metafizikus rendszerek voltak, az abszurd dráma épp minden ilyen általánosan elfogadott kozmikus értékrendszer hiányát fejezi ki.”²

A játszma vége, Samuel Beckett 1954–56-ban írott abszurd drámájának (világ)végjáték olvasata szerint a textus jelentés nélküli töredékeként visszhangzó ókori és újkori filozófiai, valamint irodalmi idézetei és utalásai,³ – amely az európai kultúra szövegeinek feldarabolt korpuszaként értelmeződik – darabjaira szóródó, értelmetlen és funkciótlan „hulladékká” válnak, a „kultúra” újjászületésének lehetetlenségét és reménytelenségét jelezve.⁴ A darabban megjelenített állapot világpusztító katasztrófa utáni:⁵ amikor nincs nappal és éjszaka, s mindent ellep a szürkesség, és amelyben „nincs többé természet”, mert kiirtásra kerül és nem növekszik többé.⁶ A dráma négy alakja pedig valamiféle „menedékben” (bútorok nélküli szoba két ablaknyílással)⁷ a végérvényes, visszafordíthatatlan és elkerülhetetlen véget várják, amely úgy tűnik nem következik be, visszatér a dráma kezdő pozíciója, azaz a darab újra kezdődhetne és a végtelenségig folytatódhatna, alighanem „a vég egy mindig azonos játék örök ismétlődése.”⁸ Ezek a talán utolsó emberi lények torzójukban idézik az individualitás évszázados hagyományait, míg identitásukat pusztán csonkolt elnevezések (Hamm, Clov, Nagg, Nell)⁹ és megállíthatatlanul pusztuló csonka testek jelölik.¹⁰

A játszma végét 1979-ben a Szolnoki Szigligeti Színház mutatta be: Paál István rendezése a darab magyarországi ősbemutatója volt. A díszlet- és jelmeztervező Hurós Annamária, a játszó színészek: Huszár László, Jeney István, Szeli Ildikó és Hanga Erika, valamint Hollósi Frigyes. A rendező jelenleg magántulajdonban lévő színházi hagyatékában¹¹ az előadásról 35 db fekete-fehér 14 x 9 cm-es nagyítás és 5 db fekete-fehér 30 x 24 cm-es ún. fotó munka példány lap található, amelyeket a Magyar Távirati Iroda munkatársa, Ilovsky Béla készített.¹² E fotográfiák a létrejött előadás olyan képi dokumentumai, amelyek tudatosan és módszeresen rögzítik a színpadkép változásait, a színészek térbeli elhelyezkedését, mozgásaik irányát, valamint gesztusaikat, az arcjáték egy-egy pillanatát. A képek a színház nézőteréről a színpad felé fókuszálnak, ahogy a néző is látja/láthatja, ha megtehetné, hogy bejárja a széksorokat, közelebb, majd távolabb kerülve, az egyik, majd a másik oldalról szemlélve a színpadi történéseket.

A „munka példány” lapok filmszalagot leképező állókép-sorozata 125 időpillanatban – ennyi képkockát látunk az előhívott filmtekercsen¹³ – állítja elénk a képkészítő-befogadó nézőpontjából a színpadi képet; vizsgálódó megközelítéssel kijelölhetünk kisebb-nagyobb szekvenciákat, hogy a drámai

szöveg és a színrevitel képi megjelenítésének viszonyát elemezzük. A képek rögzített sorrendje és leíró jellege lehetővé teszi a szövegegységek hozzárendelését; feltételezhetőek tehát a referenciális kapcsolatok a beckett-i költői képek és színpadi képi megformálásaik között. Beckett tárgyyszerű szerzői utasításai képkockáról képkockára követhetők, a fényképek tanúsága szerint az 1979-es előadás szikáran kottázza a szöveg intencióit.

A filmszalag első tíz képkockája a darabkezdő színpadképet és az első megszólalás előtti némajátékot rögzíti. Az első képen szemből látjuk a három oldalról fallal lezárt színpadnyílást, ahogyan Beckett leírja: „Szoba bútorok nélkül. Szürke fény. A jobb és bal oldali falon, a szín mélyén, két magasan vágott, apró ablak, rajtuk behúzott függöny. Jobbra elől ajtó. Az ajtó mellett a falon festmény, fonákjával a közönség felé. Balra elől két kuka egymás mellett, rajtuk ócska lepedő. Középpütt kerek karosszékekben Hamm, őt is ócska lepedővel takarták le.”¹⁴ A fotókon eleinte csupán Clov színpadi jelenlétét érzékelhetjük, az első két képen a bal oldali ablak alatt áll és hátravetett fejjel nézi azt,¹⁵ a harmadik-negyedik képen a jobb oldali ablaknál felmegy a falhoz támasztott létrára és kinéz az ablakon, ötödik kép: leszáll a létráról, hatodik kép: felemeli az egyik kuka fedelét, lehajol, és belenéz a kukába. A hetedik képen a színpad középprészén, eddig a pontig nem érzékelhető, hiszen letakart, „elfedett” Hammhoz megy, leveszi róla a lepedőt, így a darab másik szereplője is láthatóvá válik. A következő három kép már nem szemből, hanem a színpad bal oldaláról, a színen kívül exponálódik, ekként Hamm alakja profilból szemlélhető, arca egy ideig még fedésben marad, vérfojtós zsebkendő borítja. A kilencedik képen Clov az összehajtogatott lepedővel a kezében Hammot nézi, majd a némajáték zárásaképpen – a tizedik képkockán – Clov a jobb oldali ajtónál megállva a nézőtér felé fordul.¹⁶ A sorozatból kiválasztott, az előbbiekben ismertetett kisebb egység tanulmányozása alapján megállapítható, hogy Ilovsky Béla fotói a rekonstrukció igényével lépnek fel, pozitivistá szemléletű metódussal alkotott eseményyszerű képi kompozíciói jelentős dokumentatív értékkel bírnak.

A színházi fotográfia színházművészeti aspektusból szemlélve elsősorban a fénykép dokumentáló szerepére helyezi a hangsúlyt, megengedve és fenntartva az önálló, szuverén művészeti alkotások létrehozásának lehetőségét és létjogosultságát.¹⁷ A színházi fotó történeti vonatkozásait tekintve ismeretes,¹⁸ hogy az 1960-as évekig a technikai adottságok által behatárolt szűk keretek között alakíthatja ki formai- és típus megoldásait: a fényképész-műtermekben készült, a „legkifejezőbb” gesztusoknak tekintett pózokba merevített jellem- és szerepképeket, a későbbiekben a színpadon díszletek között exponált, beállított, s ugyancsak „megdermesztett” kulcsjelenetek felvételei követték. A színpadi játékból kiemelt vagy kimetszet beállítások helyett a 20. század második felétől a próbák vagy a főpróba folyamán, vagy akár az előadáson megörökített képek a fénykép készültével egyidejű színpadi pillanatokat rögzítik, az előadás létrehozásának, és megvalósulásának ellesett vagy előre megkomponált vizuális struktúráját nyújtva.

Fotóelméleti aspektusból közelítve a színházi fotó sajátosságaihoz Leopold Rombach szemléltetői módszert érvényesítő



1. kép: Ismeretlen fényképész: Jelenet Samuel Beckett: *A játszma vége* című előadásából; Jeney István (Clov), Szolnoki Szigligeti Színház. Fotó. 40×30 cm. 1979

gondolatmenetét¹⁹ véljük alkalmasnak, hogy színházi tárgy és fénykép viszonyrendszerét más szempontból is megvizsgáljuk. A szerző értelmezése szerint a fotográfiát jeleket előállító eljárásaként meghatározó szemiológiai leírás két különböző valóságból indul ki: egyrészt a tárgyvalóságból, vagyis abból, ami a fényképezőgép látószögében áll, másrészt a jelvalóságból, a fotóból. Szemiológiailag minden leképező művet, így a jeleknek mind előállítása, mind a megértése, konvenciókon alapul. A fotográfia legáltalánosabb konvenciója szerint, mint jel reálisan létező tárgyra vonatkozik, e kitételben benne foglaltatik a lefényképezett tárgyban vizuális formát öltött elvont tartalom megjelenítésének lehetősége, a fotográfia itt a tárgyvalóság iterrációs megközelítésével vonatkozik az értelem terrénúrára.²⁰

A színházi fotográfia problematikáját tekintve Patrice Pavis teatrológiai fogalomtárának meghatározását²¹ követjük amikor azt állítjuk, hogy a színházi fotó 'egy' kép – a színrevitel mindig képpé alakítás²² – képi átadása: olyan valóságot rögzít, amely már önmagában is valaminek az ábrázolása, illetve képe, azaz referense (a tárgy) már eleve megformált, jelként viselkedik. Pavis megjegyzi, hogy ekképpen és szükségszerűen a színházi színrevitel 'színreviteleként' jelenik tehát meg, ennélfogva számolhatunk a képet alakító döntésekkel, amelyek elmozdíthatják hangsúlyokkal és kiegészítésekkel vagy akár dekonstruáló magyarázatokkal a megjelenítés kontextusának, valamint funkciójának megfelelően.²³

Rombach úgy véli, hogy a tömegkommunikációs és szemiológiai megközelítésmód összekapcsolása révén magyarázatot kaphatunk a fotográfiai tárgyilagosság és elidegenítés kérdése.²⁴ Állítása szerint viszonylagos tárgyilagosság jön létre akkor, ha lemondanak a konnotációs tartalmakról, értve ez alatt a szokatlan képi effektusok létrehozásával előidézett asszociációs kontextus-eltolódásokat.²⁵ A bemutatott Ilovsky-képek az előadást viszonylagos távolságtartással szemléltetik, nem magyaráznak, nem értelmeznek, tárgyilagosságuk érvényességi tartományukon belül betöltött funkciójuk – alkalmasint a szak-sajtó és a színházi archívum – vonatkozásában értelmezhető.

A Paál István-hagyaték részét képezi még *A játszma vége* egyik jelmezes próbájáról készített 9 db fekete-fehér 40×30 cm-es fotónagyítás. Alkotóját nem tudjuk megnevezni, csupán egy gépiratos szövegdokumentum hozható feltételezésünk szerint kapcsolatba a fényképekkel. A mindössze 8 mondatból álló szövegben Paál István Kőhidi Imre²⁶ színészekről készített felvételeit méltatja,²⁷ a lapon ezen kívül *A játszma vége* szolnoki bemutatójának időpontja és szereposztása olvasható. A szöveg feltételezhetően a képek kötetbeli vagy kiállítási installálása kapcsán született. Nem állítható biztosan, hogy Kőhidi színészekről készített képei azonosak a hagyatékban fellelhető 9 db említett felvétellel, mindazonáltal jelezhető az azonosság a tekintetben, hogy a Kőhidi-képekre vonatkozó szövegben megfogalmazott színészközpontú színpadi jelenlétet láthatjuk érvényesülni ezeken a fényképeken is.

E képek nem a nézőtéri perspektívából, hanem különböző szokatlan – a nézők számára az előadás során hozzáférhetetlen – nézőpontokból közelítettek színészi tárgyukhoz, a játéktér egy-egy szegmenséből, akár egészen közel kerülve a játszókhöz. (1. kép) Erős rövidülésben, felülről és oldalról látjuk Clov/Jeney Istvánt létrán állva falakkal körbevett, szűk térben. Az egyik falrészén imitált ablaknyílás elhúzott függönnyel, a színész tekintete a külső világot szemléli, mintha nem a lezárt falat, hanem valamiféle feltároló látványt nézne. E tekintetben e közeli fénykép leleplezi ugyan a színpadi illúziót, de egyúttal reflektál a szöveg és a játék egymásba épülő értelemszerkezetére: a kiválasztott nézőpont és képkivágat által a képen szemléltetett eseménypillanat magába sűríti a figura drámai pozícióját, amely ugyancsak színpadi jelként értelmezhető. Clov mintha fogoly lenne, fizikailag és mentálisan²⁸ is, beszorítva egy kis térben, a kitorés minden esélye nélkül. Az elmozdulás lehetetlensége és reménytelensége a színpadon – Ilovsky felvételeiből tudható –, a szövegben adott szukcesszió szerint formálódik, a fotó lehetővé teszi az egymást követő és egymásra épülő eseménypillanatok szimultaneitásának szemlélését. Ennek kapcsán ikonikus képértelmezésről beszélhetünk, amelynek „tartalma egy olyan szemlélet, amely magában foglalja a képen láttatott reflexióját, valamint



2. kép: Ismeretlen fényképész: Jelenet Samuel Beckett: *A játszma vége* című előadásából; Szelei Ildikó (Nell), Szolnoki Szigligeti Színház. Fotó. 40×30 cm. 1979



3. kép: Ismeretlen fényképész: Jelenet Samuel Beckett: *A játszma vége* című előadásából; Hollósi Frigyes (Nagg), Szeli Ildikó (Nell), Huszár László (Hamm), Jeney István (Clov), Szolnoki Szigligeti Színház. Fotó. 40×30 cm. 1979

a csak képileg szemléltethető reflexióját egyaránt.²⁹ A másik kompozíció éppen fordított irányból, alulról, a padló szintjétől felfelé, a képen kívülre vezeti a szemlélő tekintetét. A két falrész határolta sarokban, a fal felé fordulva a kerek karosszékben ülő Hamm alakját sötét árnyfoltok fedésben tartják, a képen domináló figura a mögötte felfelé tekintő Clov. Alakja egyrészt a jeleneten belüli adott helyzete szerinti, másrészt a fotós által megválasztott nézőpont irányított fókuszálása révén a színpadi jelenet fölé emelkedik, annak lehetőségét mutatva, hogy egyidejűleg résztvevője és kívüllója a képen szemléltethető narratív konstrukciónak.

Két fotográfián határozottan a színész arcára helyeződik a hangsúly, mindkét kép különböző technikai beavatkozással groteszk módon „elrajzolt” portrét eredményez. Nem lehet megállapítani, hogy az előadás mely pontján születtek a képek, nem köthetők a drámai cselekmény egyes elemeihez, valószínűsíthető inkább, hogy a színész–szerep köztes terében szituálódnak. Szemiológiai megközelítéssel azt mondhatjuk, hogy „a fénykép nem a színész vagy az általa játszott alak referensére, hanem jelölőjére irányul: célja nem egy képzeletbeli (az alak) vagy valós referenshez (a színész „civilben”) való eljutás, sokkal inkább a színész/szerep kapcsolat jelölője felé törekszik.”³⁰ (2. kép) Nell/Szeli Ildikó a szemeteskuka szélét görcsösen markolva kitekintő figurája látható az egyik képen, szűk életterének abszurditásig fokozott képtelenségéhez a fényképész a torzított látvány technikai effektusát adjunktálja. Az összenyomott arc szinte szétlapítódik a szemetestartályban. Fehér hálósapkájának játékosan hullámzó fodrozódása, a szemetestartály nyomasztó fekete tömbje, valamint a torzított arc szuggesztív látványa nyugtalanító feszültséget indukál a kép befogadójában. Nyújtott képi formaként jelenik meg Hamm/Huszár László arca, a rávetülő fény a homlokra és a világtalan szemekre koncentrálódik, az

élettelenség és a még élő test köztes létformáját érzékeljük. A másik képen egészalakosan, jobb profilból látjuk, kerek karosszékében ül és mindkét kezével egy botot markolva próbálja kimozdítani magát megmerevedett helyzetéből.

A „megdermesztett tablóképen”³¹ (3. kép) mind a négy játzó figura jelen van: az előtérben a nyitott szeméttartályokból félalakban látható Nagg és Nell, ők a karosszékben ülő Hamm szülei, és egészen a fal mellett, a létra tetején állva Clov. Bizarr családi csoportkép: a szemétre dobott öregek, mintegy szerves hulladékként várják be pusztulásukat; a karosszékben ülő mozgásképtelenségében és vakságában tehetetlen Hamm és a külső, pusztuló világot kis ablaknyílásokon keresztül figyelő Clov. A kép előtérben Nagg és Nell merev testtartással, a nézőtér irányába, egyenesen előre néznek; a fotó jobb szélére komponálva Hamm szintén a nézőkkel szemközt, Clov a létra tetejéről tekint le a többiekre, jobb kezének magyarázó gesztusa a kép dermedt merevségét oldja. A kép szélére redukált páros alá-fölé rendeltségét, úr és szolga, hatalom és kiszolgáltatottság viszonylatát jelöli mindkét relációban, amely az egymástól való elszakadás lehetetlenségének feszültségét szemlélteti.

A kezdő- és a zárókép ugyanabból a látószögből exponálódott, a színpad baloldaláról kissé alulról felfelé: a játék megkezdése előtti színpadkép (4. kép), a letakart szemetestartályokkal az előtérben, a szintén letakart karosszék, Clov a nézőtérnek háttal álló alakja, emellett a fotó azt a játékon kívüli körülményt is tartalmazza, ahogy mozgásukban elmosódó alakok – feltehetően az előadás/próba nézői – haladnak át a játéktéren keresztül. A színpadi történet megkezdődött, amivel egyidejűleg azonkívüli eseménypillanatok – a nézők alakjainak megjelenése – ékelődnek a kép szövetébe. A zárókép torzított, roncsolt képi látványa fotográfiai reflexió, mintha maga az üresen hagyott játéktér is pusztulásnak indulna: a játszma befejeződött, mégis vége lett.



4. kép: Ismeretlen fényképész: Jelenet Samuel Beckett: *A játszma vége* című előadásából, Jeney István (Clov), Szolnoki Szigligeti Színház. Fotó. 40×30 cm. 1979

Jegyzetek

- 1 ESSLIN, Martin: *Mélységbe hatoló intuíció*. In: *Az abszurd dráma elmélete*. Budapest, Színháztudományi Intézet és Népművelési Propaganda Iroda, 1967. 155.
- 2 ESSLIN, 1967. 155.
- 3 A teljesség igénye nélkül: 1Móz, 2–5 [122.]; 1Móz 1,11 [111–112.]; Dán, 5,26 [111.]; Mt 19,19 [141]; 1Móz, 7,1–24 [123, 138, 144, 147.]; William SHAKESPEARE: *III. Richárd* V/4 [117.]; William SHAKESPEARE: *Vihar* IV/1 [146.]; René DESCARTES: *Értekezés a módszerről* [130, 138, 141.]; Blaise PASCAL: *Gondolatok* [125.]; Johann Wolfgang von GOETHE: *Faust I* [126.]; Friedrich NIETZSCHE: *Imígyen szóla Zarathustra* [134.]; Charles BAUDELAIRE: *Áhítat* [150.]; August STRINDBERG: *Haláltánc* [108, 112, 123, 125–126, 134, 141.] A zárójelben megadott oldalszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: *Samuel Beckett összes drámái, Eleutheria*. Budapest, Európa, 2006. 103–151. ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil. A továbbiakban: BECKETT, 2006.
- 4 Vö. FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 657, 667.
- 5 „Az emberiség végső kipusztulása, a földi élet kihalása, amely szabadulás a tudatos lét terhétől, s amely megszüntet minden szenvedést, állandóan jelen lévő lehetőség a beckett-i gondolkodásban, és rezonanciái szinte valamilyen művében fellelhetők.” CALDER, John: *Samuel Beckett filozófiája*. Budapest, Európa, 2006. 9., 126–127.
- 6 Vö. BECKETT, 2006. 110–112, 121–122.
- 7 A tér értelmezéséhez vö. FISCHER-LICHTE, 2001. 662.
- 8 FISCHER-LICHTE, 2001. 661.
- 9 A nevek értelmezéséhez vö. ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Kísérlet „A játszma vége” megértésére*. In: *A dráma művészete ma. Írók, rendezők, kritikusok korunk drámájáról*. Szerk. UNGVÁRI Tamás. Budapest, Gondolat, 1974. 347., 349–350. ; FISCHER-LICHTE, 2001. 657.
- 10 A vak Hamm tolókcocsiban ül [105.], Clov mereven mozog és nem tud leülni [110.], Nagg és Nell az ardennes-i erdőben, Sedanból jövet „kétülées bicikli-baleset” következményeképpen elveszítették a lábukat, folyamatosan romlik a látásuk és a hallásuk [113.].
- 11 Paál István (1942–1998) magántulajdonban lévő színházi hagyatéka a teljes pályát felöleli: a szegedi egyetemi évek-től az utolsó vesztprémi feladatokig. Műfaját és technikáját tekintve: kéziratok, nyomtatványok, szöveges dokumentumok, fotók, plakátok, hangszalagok, valamint magánlevelek, személyes jellegű iratok.
- 12 Az egyik munka példány lap hátoldalán gépiratos lap applikáció, a következő szöveg olvasható rajta: „ILO 790928/1–116 Bemutató a szolnoki színházban. A szolnoki Szigligeti Színház zsebszínházában szeptember 29-én tartják S. Beckett: *A játszma vége* c. színművének magyarországi bemutatóját. Rendező: Paál István MTI Foto: Ilovsky Béla.”
- 13 111 beszámozott és 14 áthúzott filmkockát.
- 14 BECKETT, 2006. 105.
- 15 Uo.
- 16 Uo.
- 17 Vö. *Magyar színházművészeti lexikon*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, Akadémiai, 1994. 759.
- 18 Vö. *A színház, a fénykép: a 200 éves magyar színjátszás és a 151 éves magyar fotográfia közös történetéből*. Szerk. KINCSES Károly. Budapest, Magyar Színházi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum, 1990.
- 19 ROMBACH, Leopold: *Tíz tétel a fotóról – előmunkálatok a fotó általános elméletéhez*. In: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. BÁN András-BEKE László. Budapest, Enciklopédia, 1997. 246–260.
- 20 ROMBACH, 1997. 249.
- 21 PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan, 2006. 157.
- 22 PAVIS, 2006. 219.
- 23 PAVIS, 2006. 157.
- 24 ROMBACH, 1997. 252.
- 25 Uo.
- 26 Kőhidi Imre neve fotóművészeti szaklexikonokban nem szerepel.
- 27 „Nincs kiszolgáltatottabb emberi szituáció, mint a színészi. Nincs mulékonyabb, azonnal elmúló, visszavonhatatlanul elpusztuló végeredmény, mint egy színházi előadás. Minden semmivé lesz, amit a színházban csinálunk. Kőhidi Imre fényképeit látják. Színészek arcát, akik barátaim, munkatársaim. De ami ennél fontosabb: színészek. A muló színházi pillanat tettenérésében és megőrzésében segítenek ezek a képek. Mindörökké jóvátehetően és visszavonhatatlan, ami a színpadon történik. Jóvátehetően és visszavonhatatlan, ahogy Önök nézik a színházat.”
- 28 HAYNES, John – KNOWLSON, James: *Beckett képei*. Budapest, Európa. 2006. 153.
- 29 IMDAHL, Max: *Ikonika. Képek és szemlélésük*. In: *Kép-elemzés. Narratívák 1*. Szerk. THOMKA Beáta. Budapest, Kijárat, 1998. 260.
- 30 PAVIS, 2006. 159.
- 31 Vö. HAYNES – KNOWLSON, 2006. 129.

“Light Black. The whole universe”:

Pictures of a Beckett-Show

Defining theatre photography according to where the picture is taken from is problematic, in so far as we research rules relating to objects, place, moments to be pictured or to peculiarities of theatrical work. (Patrice Pavis) On the one hand these photos can also be interpreted as separate aesthetical forms and objects, free from the reflected theatrical objects, on the other hand this kind of photography is nothing else but a visual interpretation of an image – practically speaking, staging is always imaging. It has to seize a reality which itself is a representation or rather an image of something, that is, its reference acts as a preformed token. By necessity, staging in a theatre always means “presenting something on the stage”, thus we can reckon with “image forming decisions” which can move the image with accents and additions as well as deconstructive explanations according to the context just as function of the visualization.

The essay studies the possibility of the iconic interpretations of images introduced by Max Imdahl on the basis of nine stage photos. These photos were taken on a staging of Samuel Beckett's drama *The end of the game* directed by István Paál and performed at the Szigligeti Theatre in Szolnok in 1979. Contemplating on the compositions it can be stated that the visual reflection of the text and staging of Beckett's drama was materialised in a medial playground.

VINCZE GABRIELLA

A szöveg és kép viszonya Nádas Péter *Valamennyi fény* című fényképalbumában

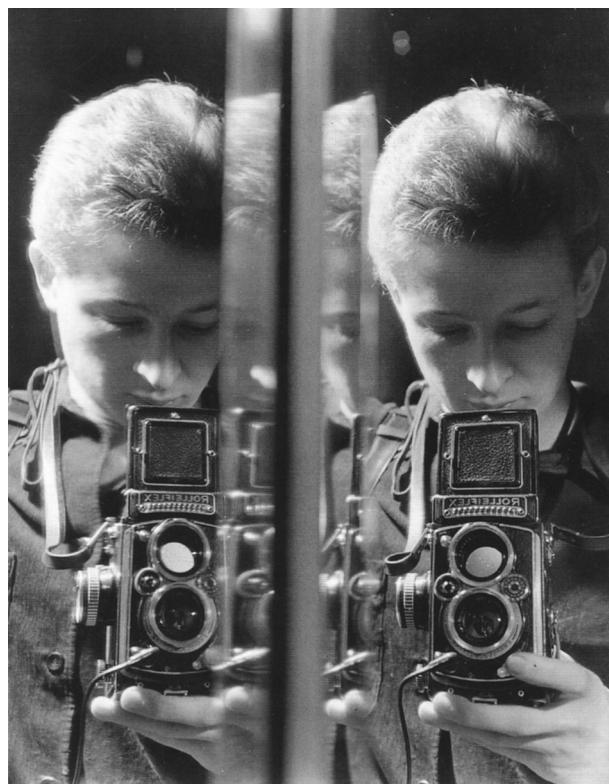
A tanulmány Nádas Péter *Valamennyi fény* című munkájának jelentésrétegeit próbálja minél szélesebb körben körüljárni. A képzőművészet és irodalom határmezsgyéjén át az életmű textusainak diskurzusaig jutva el. Kiindulópontunk az alapos olvasás számára részeiben legalább is feltárulkozó szöveg és kép volt, amelyet kibővítettünk az elemzett művekről szóló hazai és külföldi szakirodalmakkal és a más Nádas-művek tükrében láthatóvá vált jelentéssel. Cáfolhatatlan és bizonyításra nem szoruló tény, hogy mind a szöveg, mind a kép *vica versa* részesedik a másik némely tulajdonságával. Az írás a nyelv vizuális kódolásának tekinthető, amelyben a szavak érzelmi logikai kapcsolatát térbeli forma fejezi ki. Megértése pedig, szemben a beszéddel, képszerűen történik. Ugyanakkor a kép a szöveghez hasonló funkciókkal rendelkezhet: lehet érvelő, vagy elmesélhet valamely történetet is.¹ Ez utóbbi, a kép narratív tulajdonsága, képessé teszi a képet hasonlóan a szöveghez, hogy időbeliséggel rendelkezzen. Sőt, mint Max Imdahl az ikonika fogalmának ismertetése közben megjegyzi, a textussal szemben a piktúra egy momentumban több idődimenziót is ki tud fejezni.² Még tovább menve, Otto Bätschmann észrevétele alapján, feltételezhető, hogy akár egy szövegben, a képen belül is létrejöhetnek metaforikus viszonyok.³ Összegezve, ha elfogadjuk, hogy a művészet produkuma, függetlenül formájától, soha le nem írható és soha meg nem fejthető; a kép és szöveg hasonlóságára építve, létjogosultságot kell adnunk a következőkben történő vizsgálódásaink során Gadamer-féle olvasás aktusának.⁴ Már csak azért is, mert mint Bernárd Ágoston Zénó megjegyzi, a két műfajt alkotói szemlélete által Nádas még közelebb hozta egymáshoz: olyan mintha a fotográfia egy epikus mű, az írás pedig egy dokumentum felvétel megfelelője lenne.⁵ Mielőtt az alábbiakban megkísérelnénk a *Valamennyi fényben* szöveg és kép együttes olvasását, fontos felhívunk a figyelmet arra, hogy, a kötet képei két szempontból is narratívát alkotnak. A narratívának itt nem azt a fogalmát használom, amikor a képen az alakok, akár egy színházban, valamilyen szerepet alakítanak, hiszen a fotográfiai többsége inkább a Svetlana Alpers által leírónak nevezett kategóriába tartozik; hanem egyrészt a Kibédi Varga Áron által is hangsúlyozott, kontextusból adódó narratívát,⁶ másrészt pedig azt, amelyik az olvasóban keletkezik. Ez utóbbit Gottfried Boehm A képi értelem és érzékszervek című munkájában úgy magyarázza, hogy az a néző képzetében a látás aktivizálása révén valósul meg, s egyfajta világmegértésként artikulálódik a narratív szerkezetek mentén.⁷

Rátérve a kissé hosszúra nyúlt, de témánk szempontjából lényeges kitérő után Nádas művére, Nádas Péter *Valamennyi fény* című albuma tulajdonképpen egy a Gesamtkunstwerk esztétikai ideáját követő műalkotásnak is értelmezhető. A kötet fejezetekre bomlik, amelyek nem ismereteket közölni akarnak, hanem inkább egy hangulatot kívánnak átadni: más szóval tudatosan szelektált emlékvillanások. Ezeket a heterogén összetételű és eltérő műfajú (képleírás, esszé, képértelmezés, történetyszerű szöveg) részek egységét a könyvben végig jelen lévő önéletrajzi elemek és a visszatérő önarcképek is biztosítják.⁸ Egy hazatérés történetévé állva össze a végén.⁹ A két műfaj keveredése, joggal keltett értetlenséget a szakmai körökben: vajon mit akart az író ezekkel a képekkel. A választ a

Talált cetli Mi mit jelent nekem, neked írása adja, amely értekezés a nyelv korlátoltságáról és a kép határtalanságáról. Az író óhatatlanul miközben Monet *Les Nymphéas* képe előtt elmélkedik, lerántja arról a rejtélyről is a leplet, hogy tulajdonképpen miért is készített fényképészkönyvet. A nyelv – írja – a lexemák szubjektív használata következtében csak látszólag teremt közösséget két ember között. Hiába próbálom átadni gondolataimat, érzéseimet a másiknak, ha ugyanazt a kifejezést ő máshogy értelmezi. Ellenben, egy képet nézve rögvest a másik ember látásmódja válik közvetlen élménnyemmé és ezáltal a mű „időket és tereket összerántva egymást nem ismerő embereket hoz olyan közel, mintha szerelmesek vagy barátok lennének. Valami olyasmit vált be, amit különben csak vágyunk és remélünk.”¹⁰

Valószínűleg a fejezetek elején található semmitmondó címadás illetve a fényképek szöveggel feliratozásának kerülése is azt a célt szolgálja, hogy a kép, mint identitással rendelkező „látványalkalom” (Imdahl),¹¹ ne szoruljon viszsza a „lunáris médium státuszába” (Boehm),¹² hanem a saját igazságát kifejezve, a képre jellemző sűrítettséggel utaljon „egy másik” valóságra. Tehát képes legyen a nyelv börtönéből kiszabadulva elveszteni az egyik embert a másik emberig. Ennek megfelelően az albumban a két eltérő beszédmód, a szó szoros értelmében párbeszédet folytat, amely folyamán, hol az egyik, hol a másik játssza a másodhegedűs szerepét. A Rövid előtörténet és a Vidéken című fejezetekben a kép szerepe hangsúlyosabb: a szöveg úgy mond alárendelődik a képeknek. A Berlini tantörténeteknél vagy A hely, ahol élünk című passzusnál viszont fordított a helyzet: a szöveg domináns a képpel szemben. Van olyan, ahol a fejezetet (Arcok) kizárólag a piktúra alkotja. Végül beszélhetünk mellérendelő viszonyról is a kötetben belül, a könyv alcímének (Megkülönböztetni egymástól a feketét és a feketét) és a hozzá tartozó tükrös önarcképnek a kapcsolat ilyen. Nota bene, bár az irodalmi és művészettörténeti hermeneutika használja a mellérendelés fogalmát a szöveg és kép összevetésekor, ennek meglepte inkább csak elméleti. A gyakorlatban ugyanis az olvasó, mivel nem tudja egyszerre a könyvet is olvasni, meg a képet is nézni akaratlanul dönt valamelyik műfaj javára. Tulajdonképpen ezen mellérendelő viszonyok esetében a kép alá vagy fölérendeltségéről való döntése az olvasónak, a kép olvasásának egyik első lépcsője. A két forma között a kapcsolat a jelentés szempontjából is változó. A fénykép és írás szemantikailag néha egymásnak ellentmond, máskor pedig értelmezi vagy átértelmezi, illetve kiegészíti a másik formát.¹³ Az értelmező kapcsolat egyik példája a Megkülönböztetni a feketét a feketétől fejezet. A kiegészítő kapcsolatra példa a Rövid előtörténet, ahol az ősök története mellett azok fényképe látható. Míg A nyári éjeleken egy és négy között alvó nőt és este, kivilágított ablakokkal fotózott házat ábrázoló nyugodt hangulatú képei ellentétben állnak az erőszakkal társuló városiasodást bemutató szöveggel.

A *Valamennyi fény* alcíme a Megkülönböztetni egymástól a feketét és a feketét és a vele szembe lévő önarckép korrelál. (1. kép) Felépítésében mindkettő tükrös szerkezet: de míg a képen valóságos a tükröződés, a szöveg csak imitálja azt. Az egyik (a kép) utánoz, a másik pedig az utánzást utánozza. A megkü-



1. Nádas Péter: Önarckép



2. Nádas Péter: Kerti székek

lönbötteni a feketét a feketétől analógiájára a képre asszociálva a megkülönböztetni önmagát a tükörképétől, az ember lényegét a szerepszemélyiségétől; vagy a megkülönböztetni a látszatot a valóságtól mondat ugorhat be (tehát jelentésben is a két művészi forma tükörképe egymásnak).¹⁴ Pozíciójában a kép hangsúlyosabb, a szöveg szinte elveszik az azt megelőző lapon. Valószínűleg ezért első olvasásra a történet e motívumot kihagyva, a befogadó csak a Rövid előtörténetnél üti fel a könyvet. Már itt megmutatkozik a könyv tagolása: a képcímek a fejezetek elején, a baloldali lapon olvashatók, igen kis betűkkel. Feltételezhetően ebben lehet egy kicsi játék: a szerző, felhívja a befogadó figyelmét olvasása felszínességére és arra, hogy ebben a tevékenységben nincs helye a csak fontosnak tűnő részletekre koncentrálnak. Nem rejti el ezeket az információkat, de az olvasó mégis átsiklik felette, és később kénytelen szembe nézni cselekedetével. Még valószínűbb azonban, hogy a képcímek azért kerültek előre, hogy az olvasó előbb kénytelen legyen a pusztá látványt befogadni, és csak második nézésre értelmezze azt a címével együtt. Tehát minden egyes kép nézésekor szembesülünk a gadameri olvasás fogalmának realizálódásával: megpillantjuk fényképet, valahogy értelmezzük, majd visszalapozva és elolvassa a címet, első benyomásunkat ismét a képhez lapozva, átértelmezzük.

A Rövid előtörténet szövege egy kép értelmezése. Egyetlen kép és egyetlen leírás, amelyben az utóbbi konkrétan teszi a kép jelentését. A kép és a történet az olvasóban azt az elvárást kelti, hogy a következőkben egy önéletrajzt fog olvasni. A következő rész A megfogott fény, a fogva tartott mozdulat, amelynek szövege Nádas tanulóéveit, fotográfussá válását követi, egyenlőségjelet téve a fény és a hazugság közé. A negatív retus eredményeképpen az ember eltűnik a képről, helyét az ideál veszi át. Tulajdonképpen nem más ez, mint teljes közöny az ember lényegével szemben. Az olvasó azon illúziója, hogy önéletrajzt olvas, a továbbiakban is megmarad. A képek, fő-

leg a szöveggel együtt első pillantásra nehezen értelmezhetők, mivel a szöveg és kép úgymond elbeszél egymás mellett. Kiss Noémi ezért a képeket a szöveg idézetének tartja.¹⁵ Jobban megfigyelve ezeket a fotográfiákat azonban feltűnik egy érdekes momentum: a négy kép közül három utal az ember jelenlétére. A kerti székek címűn, nemcsak a székek, mint az emberi élet kellékei, hanem egy otthagyt szalmakalap és egy könyv is mutatja, hogy valaki csak nemrég távozott a képről (2. kép). Az Egy örült nyárfán a fénykép készítésének szemszöge (erős rövidülésben ábrázolt a fa) feltételezi, hogy valaki áll a fa alatt. Az enteriőr címet viselő képen pedig az asztalon egy olvasószemüveg fekszik. Ez az a pont, ahol a szöveg és kép, rá kell ébrednünk, mégis egymásra vonatkozik: mindkettő értelmezhető a művészé válás kezdő lépéseinek, hisz amíg a szöveg a fényképezés elsajátításáról szól, a képeken az olvasásra, irodalomra utalás hangsúlyos (ld. az első kép könyve illetve az enteriőr olvasószemüvege). A fejezet végén, elkülönülve a szöveg törzsétől ismét önarcképet láthatunk, most egyenesen kettőt. Az első képhez a Még soha nem láttam magam, amint ismeretlen jövőmből visszanezék felirat tartozik, míg a második talán összekötő kapocs a Vidéken című fejezet felé. De vajon mit keresnek ilyen hangsúlyos szerepben ezek a portrék? Tény, hogy az önarcképek az autobiográfiát úgymond hitelesítik, de nem valószínű, hogy itt erről lenne szó. A képhez tartozó szöveg alapján a kép tere feltételezhetően folytatódik a lapon kívül is, mivel a képben a látszattal ellentétben nem egy, hanem három ember helyezkedik el. A fiatal Nádas, akire visszanez az idősebb író, és az olvasó, akire kissé hetykén a képből tekint ki a fiú. Kezében fényképezőt tart, a művészet eszközét, s szinte kizárólag az olvasónak, hogy vigyázzon, nem egy visszaemlékezést, hanem egy írói alkotást olvas.

Nem lehet ellenállni e ponton annak a kísértésnek, hogy ne beszéljünk a műben szereplő önarcképekről. Ugyanis nemcsak ez a kép, hanem mind egytől-egyig a művészportrék ha-

gyománját folytatja: négyen az író a képpel szembe állított fényképezőgéppel mintegy folyamatosan „veszi” a külvilágot (utalás arra, hogy a művet az olvasó maga konstituálja meg, vagy más szóval a mű része az olvasó is), kettőn pedig lámpával látható, amely Nádas bevallása szerint az író voltának szimbóluma.¹⁶ Ez a felismerés némileg bővíti az alcímhez tartozó fénykép értelmezési körét is. Értelmezhetjük azt úgy is, mint az író felhívását az olvasó felé, hogy különböztesse a valóságot, amely jelen esetben a műalkotás nyersanyaga, a valóság illúziójától, a megvalósult műtől. Az alcímhez tartozó kép ezen olvasatának már csak azért is helyt kell adni, hiszen a cím fény szava, az egyik lehetséges olvasatban szintén az irodalommal van összefüggésbe: az írói ihlet szinonimája. A megfogott fény, a fogva tartott mozdulat passzust a Vidéken című követi. A fejezet, írást nagyon keveset tartalmaz: ez a befejezetlenség benyomását kelti, a képek egy készülő mű vázlatának tűnnek, amelyet majd később ki fognak egészíteni a szöveggel. A fejezet számtalan részre oszlik, de nem tudni, mi e felosztás alapja. Múlt szembesül ezeken a múlttal: a történelem egy fordulópontján állva a befogadó látja a letűnő világokat és a születőket. A Nádas biográfiájában jártas olvasó persze itt is találkozási pontokat fedez fel az író életével, annak ellenére, hogy az látványosan kivonul a „történetből”. Az író kilépése a képekből egy eddig fel nem merült értelmezés gondolatát veti fel: mi van, ha a történet nem az íróról, az irodalomhoz való viszonyáról, hanem valami egészen másról szól? És Nádasnak a fejezet végén szereplő önarcképe azt jelzi, hogy ezt a valamit ő tolmácsolja nekünk: a fényképezőgéppel vagy a tollával.¹⁷ A „valami”, azonban nem könnyen akar magától feltáruikozni, körül kell járni, részenként meg kell ízlelni: első pillantásra csupán az tűnik fel mennyire távol állnak az irodalomtól ezek a képek. Hiányzik belőlük a poézis. Talán csak egy kép tűnik ki közülük, egy udvar szegletében álló szekér, az elmúlás szimbóluma (3. kép).¹⁸ Leginkább egy a hatvanas évek néprajzát feltáró, a dokumentáció igényével írott kötetben képzelnék el őket. Munka és szórakozás képei követik egymást, és sok portré. Ez utóbbiak igen kifejezőek: többnyire egy-egy beszédes arckifejezést, érzelmet kapnak lencsevégre. Nádas, mint fényképész, úgy tűnik, az átlagnál



3. Nádas Péter: Szekér

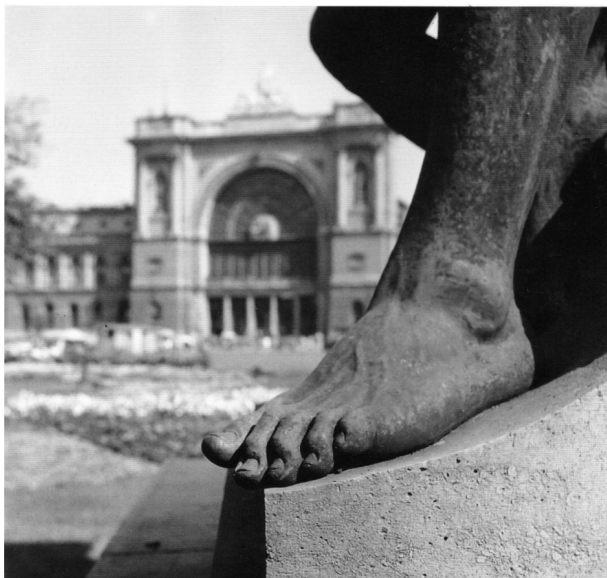
jobban érdekli a humán egyedben felfogható emberi lényeg. Végső soron minden ember külön kis világegyetem.

A több részre szakadó életképek pediglen közvetítések a nyomorról (Parasztudvar meztelen fiúcskával), a technika hiányáról; ám mégis mintha egyfajta harmónia vagy annak maradványa lengené körül őket. A természetes öröm és bánat megtestesüléseit láthatjuk bennük. A fejezet két textusa azonban egészen elképesztő perspektívába helyezi a látványt. A Hannamajor, 1962. január egy „szép új világ” dokumentuma, amelyben a szabadságtól megfosztott emberek a társadalom kiszolgáltatottjává válnak. Az Egy öregember arcképehez pediglen az egyén alapvető emberi jogának, a békés megöregedésnek a szertefoszlása. Ebből a dimenzióból, még ha nem ismerjük a korábbi fejezetben említett ide vonatkozó Nádas esszéket, akkor is más színben tűnnek fel előttünk a képek. Némelyike még mindig harmóniát sugároz, hiszen árad belőlük a hit illetve a hagyomány,¹⁹ az emberek a földdel együtt lélegeznek; de mások, például A kabai LENIN MTSZ irodájában a rendszer árnyoldalait juttatják az ember eszébe, nem csak a szövegek miatt, hanem a baloldali alak felsőbbes testtartásából adódóan is. Mint fejtegetésünk elején megjegyeztük, határpont ez: haldoklás, még él a múlt, de az emberek már kezdik elveszíteni a lábuk alól a talajt (Kocsmában).

Valami megszakadt, érezzük és ez az érzés fokozódik a következő fejezet a Városi képek nézése illetve olvasása közben. A Városi Képekben, akárcsak a Vidéken esetében a kép a domináns, írás csak néhány van: a Rédner Márta, az Egyetlen szó, Magda keresi a Hagia Sophiát és a Nyári éjjeleken egy és négy között. Ha az élettrajzi elemeket az író alcájának tartjuk, akkor továbbra is kétféle vetületéről beszélhetünk a műnek: az egyik Nádasnak az irodalomhoz való viszonya, a másik pedig a külső és belső szabadság illetve harmónia kérdése. Mindkettő értelmezés nemcsak a szöveg és kép viszonyából, hanem a képek kontextusából is adódik. Nem véletlenül határozta meg Jacques Derrida a kontextust a kép elsőrendű ismérvének, és tartotta a szövegköziség analógiájára a képek jelentését par excellence viszonylagosnak.²⁰ Jelen esetben is az egyes képek, pont a kontextusukból nyerik azt az értelmet, hogy ne holmi életképnek, hanem szimbolikus tartalmak hordozójának lássuk őket. De vegyük csak sorra, milyen motívumok szólnak az első (irodalom) és milyenek a második értelmezés (szabadság) mellett. Az irodalom felől nézve a Rédner Márta, amely egy soha el nem készült kép története, nemcsak Nádas munkatársnőjének a jellemzése, hanem a mesterség tanulása is: „A közelében újra kellett tanulnom a szakmát” – írja egy helyen az író.²¹ A fotográfusnő személyiségéhez közel férkőzés pedig azt a tapasztalatot hordozza magában, hogy a remekmű alkotása soha le nem írható szabályok mentén. Egyedül az ihlet számít, amelyhez Rédner örökké hű maradt.²²

A fejezet bizonyos képei a Rédner Márta történet kínálta jelentést megerősítik: az Ország Tibor hegedűőrája a Zeneakadémián, a Solymos Péter hegedűőrája a Zeneakadémián fényképeken a mesterségért vív harcot a tanonc,²³ míg a Fesztőiskolában és A tanító nénivel²⁴ inkább általánosabb szinten szól a tanulásról. Az Egyetlen szó és a Magda keresi a Hagia Sophiát a nyelv, a szó mágikus erejét példázza.²⁵ Hisz a nyelv önmagában képes létrehozni egy valóságot, a kérdés csak az, hogy melyik a valóság, amelyben mozgunk vagy amelyet alkotunk. A Keleti pályaudvar bronzszobrának lábfeje²⁶ mindenestre örökéletű (4. kép), és sokkal előbbnek tűnik, mint az Olvasó nő a tükörben fotográfia alanya.²⁷

Ha az emberi szabadság (külső és belső) kérdésére összpontosítva végezzük az olvasást utol ér minket a nyers va-



4. Nádas Péter: Keleti pályaudvar

lóság: a régi polgári világnak már csak a romjai látszanak: a hajdan neves művészkávézó a New York kávéház a képeken már csak presszó, pár oldallal később pedig egy polgári ház málló kapubejárata meredezik felénk. Helyét egy új rendszer és az elidegenedés illetve az otthontalanság érzése vette át, amelyet egymással karöltve tolmácsol a kép és a szöveg: Egy ember, aki a fényképezőgép közelébe halad el csak árnyék.²⁸ A lábfej, ami oly hetykén áll a kölépcsőn, a valóságban bronzból való. Az olvasó nő pedig egy tükörben látott képpé illan. Az Otthon Áruház képe is leginkább egy falanszter jelene-tet juttat az eszünkbe, ahol az életnek helye sincs, és rideg fények, hideg, élettelen tárgyak uralják a terepet. Az emberi kapcsolatok e világban szintén degradálódnak: az őszinte szó-nak nincs helye, mert az „elidegeníti” egymástól az embereket (Egyetlen szó). Megfosztva gyökereitől a humán egyed végül az ösztönök világába süllyed. Kocsmába jár (Pesterzsébeti kocsmá vasárnap délután), részegen a fűben alszik (Déli szieszta a Szentendrei út mentén), vagy torz cselekedetekben éli ki magát. A Nyári éjjeleken egy és négy között ezekről a pót-cselekvésekről tudósít. A hozzá tartozó kép (Andor utca) egy átlagos bérházat ábrázol, amely mint megtudjuk a szövegből, régi családi házak helyére épült. A levegőbe pediglen a fűdő gyermekek örömvisszhangjai helyett (rég ház) egy új hang, az erőszaké vegyült (panelház). A kissé banális fotó értelmét a hozzá tartozó történet, a házban történt gyilkosságról jelen-tésében kiegészíti, emocionálisan viszont szöges ellentétjére változtatja. Mintha az imént még teljesen kifejezéstelen be-tonház homlokzata hirtelen igazi jellemét, obszcén emberte-lenségét mutatná. Ebből a világból az ember egyetlen helyre menekülhet: a párjához (Magda az Andor utcai lakás erkélyén I. és II.).

A Városi képek nyomasztó légköréből kilépve a viszonylag semleges Arcok fejezethez jutunk, amely az irodalommal kapcsolatos értelmezés megerősítéséhez járul hozzá. Port-rékat látunk: Nádas író társainak, barátainak (Esterházy Pé-ter) és példaképének Mészöly Miklósnak a feleségével Polcz Alaine-nel együtt közvetlen közelségből ábrázolt fényképét. A soron következő a Berliini tantörténetek, amely a szabadság külső (fal, a szabad véleménynyilvánítás ellehetetlenítése) és belső (manipuláció) akadályairól, az eltérő rendszerek eltérő arányoldalairól szól. Mind szöveg, mind képi szinten, hiszen a

letakart autóról akaratlanul az Évkönyv szavai jutnak eszünk-be: „a kibelezett autóknál nincs undorítóbb látvány... nem enyészettükben feledkezett tárgyak ezek, hanem a kifingott eszmék üres dögjei. A haladás eszméje sokat ígért, de ide-gen maradt mindattól, amit korábban természetnek nevez-tünk... Az autó nem más, mint kínban és reményben fogant kényszeres szabadságeszme tárgyi képződménye.”²⁹ A fejezet változást hoz a szöveg és kép kapcsolatában: A szöveg hosz-zúságához képest a passzus kevés képet tartalmaz, úgymond a szöveg kerül dominanciába, amely jelzés értékű lehet: hi-szen e helyen pont a „tilalmakról és gátlásokról esik szó, ho-va át, vagy mit nem szabad nézni.”³⁰ Ugyanakkor nemcsak a képek számában, hanem tematikájában is változás követke-zik be: eltűnik az ember róluk. Szijj Ferenc szerint a Berliini tantörténetek fényképei a következő fejezetekben látottakat előlegezik meg, mivel „inkább már egy belső, drámai teret ábrázolnak, esetleg valami belső történelmi teret.”³¹ Ebben a fejezetben a szöveg és kép egymás tükörképe és értelme-zője, mindkettő médium rámutat a múlt értelmes nyomaira. Ami kép és szövegszinten, a keleti oldalon a homály borította zsidó temető,³² a nyugati oldalon a grunewaldi pályaudvar a peron nélküli vágányokkal és az újból meg újból megrongált holokauszt táblával.³³ Kelet- és Nyugat-Berlin a „két stilizált romhalmaz” hozzá állása tehát eltérő a tagadhatatlan bűnhöz: az egyik a „homályba tartva” leplezni kívánja, a másik nyílt szembe nézése (holokauszt tábla) pedig csak álca, amely alatt a múlt sebei még nem forrottak be (a megrongálás ismétlődő aktusa).

A berliini történet-mozaikok lepergésével az album fordu-lópontjához érkezünk: az Egy elhagyott nyaraló földszintjén, az Üres telkek és a Kisoroszi helyszíneim rövid fejezetei a szöve-get töredezetté teszik. A szövegfosztlányok azt az impressziót keltik, mintha az író dadogna; vagy esetleg a szerkezet az író válsághelyzetének, tudniillik, hogy nem tud írni, a metaforája lenne. A fényképek (az író magányának metaforái) pediglen a szélesebb külvilágtól egy zártabb, megkockáztatom, belső világ felé fordulnak: szobabelsőket, tereket, tájakat látunk. A képek líraisága és a szövegek történetnélkülisége illetve sűrítettsége ellentmond az olvasó elvárásának, aki ennek hatásá-ra kénytelen átértelmezni mindazt, ami előtte volt és utána következik. Lehetetlenség az albumot többé mögöttes tar-talmak feltételezése nélkül olvasni. Halott fák és ködös tájak váltják egymást, feltűnő rajtuk a fény hiánya. Az író többször a szobájából, teste vagy lelke börtönéből, fényképezi a határ-talan tájat. Válság helyzet ez, és hirtelen tudatosul bennünk, a kötet eddig észrevett kétféle jelentését (belső harmónia il-letve irodalomhoz való viszony) nem lehet elválasztani egy-mástól.³⁴ Az egyén, ha nem nyeri el önmagát, az alkotástól is megfosztott.

Hosszú út vezet hazafelé, önmagunkhoz – tartják – és min-dig az első lépés a legnehezebb. Ez az első lépés A kép teoló-giája környékén következik be. A résszel szembeni képen, bár még mindig a szobából tekint ki az író, a külvilágból már el-tűnt a homály. Az Elhagyott tájak és a Dolgozószobák teás-kannával és önarcképpel az út további részét szimbolizálják, az „otthonhoz” A hely, ahol élünkhez. Persze ez az út görön-gyós, kezdetben (Elhagyott tájak) a képek némi melankóliát sugároznak magukból, ezért is juttathatták eszébe Sepeghy Boldizsárnak a képek Nádas kedvenc festőjének Caspar Da-vid Friedrichnek a nevét A fényképek mégis a szabadság és a fény himnuszát zengik. A Dolgozószobák teáskannával és ön-arcképpel fotográfiáinál az ihlet már kezd visszatérni. A feje-zet Káoszt kelt textusa, az író vallomása az alkotásról csak ne-

vében őrzi a diszharmónia nyomait. Nádas nyíltan kimondja, hogy a fény egyenlő gondolattal, amelyből, ha túl sok van a fejben, káoszt kelt, de megfelelően adagolva azt, remekműhez vezethet. Az ihlet már visszatért (képi szinten ezt a dolgozószobák jelzik), de a lélek még csak kapizsgálja, ki is lehet ő valójában: az Őnarckép a gombosszegi konyhában homályos. Az arc ki sem vehető.

A záró rész A hely, ahol élünk címe más szavakkal saját helynek, otthonnak, vagy a helyét a világban megfelelő embernek fordítható le. Ez utóbbi cím variáns egyszerre utal a fizikai és a lelki megállapodásra. A beteljesedést nemcsak a cím sugallja, hanem a fejezet szerkezete is. A korábbi részeket jellemző rövid írástörredék most ismét egy hosszabb lélegzetű, két részre osztható esszévé terebélyesedik. Az első rész egy leírás Gombosszegről, ahol az emberek a természettel és a történelmükkel, tehát önmagukkal, összhangban élnek. Ezt a szöveget a falu nem emberi léptékben mérhető életének képei illusztrálják: roskadozó házak, a városokban ma már nem használt fa fejfák. A második pedig csupán egy egy soros zárómondat, amely azonban átértelmezi a korábbi esszét: „Egyszer azt álmodtam, hogy jönnek a fűrészgépeikkel és nem tudom megakadályozni.”³⁵ A mondatot az Én azért szeretem a fákat, mert fák, akármit gondolok címen a Saját halálból jól ismert vadkörtefa ciklikus életének képei követik. A képek jelentését a szöveg illetve a képfelirat komplexé teszi. A fa a társadalmak, kultúrák és egyéni életekkel, értékekkel szemben a változatlanúságot testesíti meg. Az embernél hosszabb léte alatt minden évben elhal, majd újjászületik; pusztulása az emberrel ellentétben nem végérvényes. Hasonlóan a települések életéhez: azok is hol virágzásnak indulnak, hol kihalás fenyegeti őket, de mindig van esélyük az újra kezdésre. Gombosszeg és a fa örök. De mi van, ha egyszer jön valaki és reformjai közepette elpusztítja a fát is? Mi van akkor, ha ez a kis szeglet, hasonlóan az ország többi pontjához az átalakulások áldozatává lesz? És az ember akkor elvesztve utolsó menedékét végleg otthontalanná válik.

Jegyzetek

- KIBÉDI VARGA ÁRON: *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*. In: *Athenaeum*, 1. évf. (1993) 4. sz. 167–179.
- IMDAHL, Max: *Ikonika*. In: *Kép, Fenomén, Valóság*. Szerk. BACSÓ Béla. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997. 262.
- BÄTSCHEMANN, Otto: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Budapest, Corvina, 1998. 136–137.
- GADAMER, Hans George: *Épületek és képek olvasása. A szép aktualitása*. Budapest, Athenaeum Könyvek, T.Twins, 1994. 161.
- BERNÁRD ÁGOSTON ZÉNÓ: *Der Lebensläufer*. In: *Der Standard*, 12 (1999. okt. 9.) 3.
- KIBÉDI VARGA ÁRON: *A szó és kép viszonyok leírásának ismérvei*. In: *Kép, Fenomén*, 1997. 304. „A képsorozatok, viszont akár kísérik őket szavak, akár nem, arra készítetnek bennünket, hogy kizárólagosan elbeszélésként értelmezzük őket, mert időznünk kell előttük és követnünk kell őket. Még ha látszólag semmi sem kapcsolja őket össze akkor is hajlamosak vagyunk időrendi vagyis elbeszélő viszonyt felépíteni közöttük.”
- BOEHM, Gottfried: *A képi értelem és az érzékszervek*. In: *Kép, Fenomén*, 1997. 251–53.
- KISS Noémi: *Fekete-fehér fény. (Biográfia és fotográfia Nádas Péter: Valamennyi fény című munkájában)* In: *Egytucat. Kortárs írók női szemmel*. Budapest, JAK, Kijárat Kiadó, 2003. 101.
- SZIJJ Ferenc: *A fény rövid története. Nádas Péter: Valamennyi fény*. In: *Jelenkor*, 43. évf. (2000) 5. 550.
- NÁDAS Péter: *Talált cetli és más elegyes íráások*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 225–226.
- IMDAHL, Max: *Gondolatok a kép identitásáról*. In: *Athenaeum*, 1. évf. (1993) 4. sz. 112–140.
- BOEHM, Gottfried: *A kép hermeneutikájához*. In: *Athenaeum*, 1. évf. (1993) 4. sz. 90.
- KISS, 2003. 101.
- Ezt megerősíti az alábbi Nádas-textus „Fölírtam magamnak egy papírra: a feketét megkülönböztetni a feketétől. Jovánovics az anyagot az anyagtól, a fehéret a fehértől. A mulandóságot a fénytől (tehát az örökkévalótól) A különbséget az árnyékától.” Ld.: NÁDAS, 2001. 223.
- KISS, 2003. 94.
- „Velem úgy volt, hogy gyerekkoromtól kezdve nem akartam mást, mint írni... Kaptam egy csodálatos lámpát az íróasztalomra... És a következő napon, de meglehet, hogy még ugyanazon az estén valamit írni kezdtem ebben a vadonatúj fényben. Egyfelől jó volt az állapot... Nem éreztem ezt az örökös testi szenvedést a nadrágomban, nem szorongtam, és nem voltak félelmeim. A lámpától változott meg, a fénytől... Akkor ez a fény vezetett az irodalomhoz.” Ld. NÁDAS Péter–SCHWARZ, Richard: *Párbeszéd. Négy nap ezerkilencszáznolcvankilencben*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997. 34–35.
- Az sem kizárt, hogy az önarcképek változó attribútumainak is jelentősége van. A vidéken fejezet lámpás önarcképe készülésének környékén döbbsent rá Nádas, hogy ő nem képes a korszak újságírói gyakorlatát követni, s a későbbiekben csak a szépirodalommal kíván foglalkozni. Elfogadva Szijj Ferenc hazatérés teóriáját a kötet hátralévő részében előforduló két önarckép, közül az előbbi esetében a „válság képeinél” keletkezett fényképezővel szerepel Nádas, mintegy mutatva, hogy „nem talál szavakat”. Míg az utóbbinál, a megtalált otthon és szavak birtokában ismét lámpa társaságában látható.
- „Egy kerékjevesztett, félrebillent, szúvaktól átrágott, tyúkoktól lerondított, parasztudvar szegletébe taszított szerker látványa megindító, mert az én testem halála” Ld. NÁDAS Péter: *Évkönyv*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1989. 35.
- A hagyományok továbbélésére példa a *Lóitatás Gödöllőn és a Szilvafőző asszony Boldogkőváralján*.
- Átvéve: KISS, 2003. 96.
- NÁDAS Péter: *Valamennyi fény*. Budapest, Magvető, 1999. 110.
- „Rédner Márta maradt az ihletnél” NÁDAS, 1999. 111.
- NÁDAS, 1999. 114 és 124–129.
- NÁDAS, 1999. 131–132.
- NÁDAS, 1999. 143.
- NÁDAS, 1999. 119.
- NÁDAS, 1999. 117. Nádas szereti a kép a képben motívumot alkalmazni a képein.
- NÁDAS, 1999. 118.
- NÁDAS, 1989. 36.
- SZIJJ, 2000. 551.
- SZIJJ, 2000. 551.
- Képi szinten: NÁDAS, 1999. 196–205. A szövegben a 183. oldalon.
- Képi szinten: NÁDAS, 1999. 205. A szövegben a 204 illetve 206. A szöveg, hasonlóan a Városi képek fejezet bérházához a semleges hatású képet átértelmezi, tragikussá változtatja.

34 A szabadság és a harmónia utáni vágy képeinek kell értelmezni az *Üres telkek* képeit, amelyek a végtelen tér megragadását kísérlék meg. A tér jelen esetben a szabadság képi metaforája.

35 NÁDAS, 1999. 278.

The relationship between text and images in Nádas

Péter's photography book *Some Light*

This essay focuses on examining the phenomenon resulting from the unity of text and images in Nádas Péter's photo album *Some Light*. The study begins with examining the relationship between literature and fine art. A deeper interpretation of the author's other literary works will also be given.

Some light is not only a selection of the author's finest examples of photographs, but also a selection of his literary works. The literary work in the book and the images together form a story of homecoming. The images in *Some Light* are not icons but varying and seemingly easy to interpret portraits, landscapes and genre-pictures. The illustrations are narrative in nature – the text and the wording of the text itself reminds the reader of sociophotographs. The autobiographical nature and the structure of the work ensure the unity of text and images in the book. The relationship between text and images varies throughout the book. At times they are equally important,

while in other cases the photos dominate the book, or the other way around. The photos are dominant in the chapters titled *Brief History* and *Out in the Country*, whereas the text has more significance in chapters *Morality story in Berlin* and *The Place We Live in*. One chapter (*Faces*) consists of only photographs. Finally, the subtitle *Differentiating black from black* and the reflecting self-portrait next to it are co-dominant. The relationship between text and images throughout the book varies from the standpoint of their meaning as well. At times they seem to contradict each other, whereas in other cases they complement each other, interpret, or alter the meaning of the other. In the chapter *Differentiating black from black* text and image both have an interpretative role, since they both have a reflective structure. One could associate the phrase 'differentiating black from black' with differentiating oneself from their image – differentiating the essence of a human being from their outer personality, the roles we all play and differentiating appearance from reality. In *Brief History* the images and the text have a complementary relationship where next to the ancestors' histories their photographs are present as well. In *Between one and four at nights in the summer* the text and the images contradict one another, since next to a photograph of a sleeping woman and one of a lit-up house the text tells us about violence in the city.

ZOMBORI MÓNIKA

A hiperrealizmus megjelenése Magyarországon a hetvenes-nyolcvanas években

A hiperrealizmus nem egységes irányzatként vagy stílusként jelent meg Magyarországon, de több művész is hiperrealista módon festett. A hetvenes évek hiperrealista törekvései még elég jól nyomon követhetőek, azonban a nyolcvanas évek festészetében az új szenzibilitás látszólagos egyeduralma teljesen háttérbe szorította, annak ellenére, hogy egészen az évtized végéig jelen volt. Egy-egy összefoglaló mű megemlíti, hogy voltak hiperrealisták, azonban nem történt még meg a magyar hiperrealista törekvések szisztematikus feldolgozása, összevetése és dokumentálása.

Tudomásom szerint eddig csupán három kiállítás foglalkozott átfogóan a magyar hiperrealista törekvésekkel: 1. 1980-ban Sinkovits Péter és Néray Katalin a hetvenes évek magyar tendenciáit vizsgáló kiállítás sorozatuknak Másodlagos realizmus¹ címet viselő állomásán a hetvenes évek ábrázoló művészetét mutatták be, így a hiperrealista törekvéseket is érintették. A katalógusban² megmagyarázzák a másodlagos realizmus fogalmát, mely elsősorban az eszközhasználatra, a közvetítőre utal. Így ez az új művészet anyagát szándékolatlan másodkézből veszi, meglévő képek, tárgyak átalakítását, átértelmezését végzi. 2. 1989-ben Bárdosi József, aki egyébként a hiperrealizmus legelkötelezettebb hazai kutatója, a váci Görög Templom Kiállítótermében³ rendezte meg a Feltámasztott mimézis című kiállítást,⁴ mely bemutatta az 1955 és 1988 közötti időszak alatt keletkezett realista, valóságot utánzó festményeket.⁵ A mágikus realizmustól⁶ kezdve, a hiperrealizmuson át, a realizmus egyéb formáiig. A mai napig ez a hiperrealizmus magyar vetületének legalaposabb áttekintő tárlata. Bárdosi az elmúlt húsz év alatt számtalan cikket írt és kiállítást rendezett a fotórealista művészeknek és egy jelentős hiperrealista gyűjteményt⁷ hozott létre a váci Tragor Ignác Múzeumban. 3. 2002 végén az Új Művészet folyóirat munkatársai, Sinkovits Péter főszerkesztő vezetésével megrendezték az Örökölt Realizmus. A valóságű festészet öt évtizede című tárlatot⁸ a Szombathelyi Képtárban.⁹ A kiállítás katalógusában a 70-es, 80-as évek fotófestészetét Hudra Klára tanulmánya¹⁰ értékeli. Ezek a kiállítások és velük együtt megszülető kiállítási katalógusokban szereplő tanulmányokon kívül a Stúdió Galériában¹¹ és a Fiatal Művészek Klubjában¹² lehetett látni egyéni kiállításokat. Sok művésznek ez a két hely biztosította az első bemutatkozási lehetőséget, illetve az évente megrendezett csoportos Stúdiós tárlatokon is gyakran szerepeltek alkotásaikkal. Azonban nem volt más fórum, ahol a hetvenes-nyolcvanas évek magyar hiperrealista festészetét vizsgálták volna.

A következőkben azokat a művészeket szeretném bemutatni, akikre véleményem szerint hatott a hiperrealizmus. Mivel Magyarországra a művészeti irányzatok koncentráltan, válogatás nélkül, egymástól nem elkülönülve érkeztek meg, kevés a tisztán hiperrealista mű. Nagymértékben lehet érezni egyes műveken a konceptualizmus vagy a pop art hatását is.

Az alkotókat stilisztikai szempontból választottam ki, így azokkal a művészekkel foglalkozom, akik az 1970–80-as években fotókat vagy újságképeket másoltak, tehát nem modell után festettek, hanem egy reprodukciót vettek alapul. Sokan erre reflektálnak is a festményeken. Ezt egyrészt a fotorefleksex megjelenítésével (Méhes László, Fehér László), más-

résről pedig a filmszalag perforált szélének megfestésével jelzik a művészek (Nyári István, Lakner László, Méhes Lóránt, Bernáth(y) Sándor, Fehér László, Zrinyifalvi Gábor), melyek a festmény dokumentatív erejét hangsúlyozzák. A hetvenes évek magyar kulturális életében egyébként több műfajban is megjelenik a valóság kimondására való vágy. A hiperrealista festészettel ebből a szempontból párhuzamba állíthatóak a kor dokumentarista filmjei és szociográfiai irodalma.

További stilisztikai jellemző a művészekre, hogy még a festőiség látszatát is próbálják elkerülni. Sokan retuspisztollyal viszik fel a festéket a vászonra, hogy a hiperrealisztikus látványt sima felületen ériék el, ezzel is imitálva a gépi reprodukciót. Természetesen vannak, akik a fotók mellett a természetből is vesznek motívumokat és olyanok is, akik ecsettel festenek, de az ő műveiken is hiányoznak a pasztózus, expresszív festői megoldások.

Az összefoglaló művekben, a magyar pop art törekvésekhez hasonlóan, a magyar hiperrealizmussal sem igazán foglalkoznak. András Gábor¹³ a Magyar képzőművészet a 20. században című könyvben a hetvenes éveket bemutatva a figuratív tendenciák között csupán felsorolja a magyar hiperrealista alkotókat. Megemlíti Méhes Lászlót, Laknert, Kocsist, Birkást, Barabást, Fehért, Marosvárit és Zrinyifalvit. A nyolcvanas évek részben Keleмент, illetve a hiperrealizmus „új hullámaként” értelmezi Nyári, Sarkadi, Bernáth(y) és Varkoly művészetét. A Magyar művészet 1800-tól napjainkig című könyvben Beke László¹⁴ bár szentel egy fejezetet a hiperrealizmusnak, de az csak Csernus, Lakner és Méhes László művészetét mutatja be néhány mondatban és megemlíti még Fehér, Birkás, Kocsis, Varkoly és Nyári nevét. A második nyilvánosság¹⁵ című kötetben szinte láthatatlanok a hiperrealista törekvések. A hetvenes évekkel itt is Beke László foglalkozik. Azonban csupán Lakner és Méhes művei kapcsán említi meg a hiperrealizmust. Hegyi Lóránd pedig annak ellenére, hogy megkísérli a nyolcvanas években felbukkanó művészeti tendenciák számbavételét, csak úgy említi meg a hiperrealizmust, mint amin Fehér és Kelemen már túl van.

A hiperrealizmus magyarországi ága Csernus Tibor körül kialakuló, Perneczky Géza által később szürnaturalistának elnevezett, laza csoportosulásból ered, melynek tagjai: Lakner László, Gyémánt László, Korga György és Szabó Ákos. A szürnaturalisták, mint ahogyan a névből is kiderül, naturalisztikusan megfestett részleteket festenek, melyek együttese egy szürreális vízióvá alakul. A cuppantásos és visszakaparásos technikával elkészített zsúfolt tárgykonzentrátumok egyes részletei viszont, olyan valóságosnak hatnak, hogy már-már fotószerűnek is nevezhetjük. Csernus később maga is hiperrealista képeket festett, de mivel 1964-ben Párizsba költözött és csak az 1970-es években készített fotó alapján képeket, ezen festményeinek nem igazán volt hatása a magyar művészet alakulására.¹⁶

Magyarországon először 1969-ben volt látható hiperrealista mű a II. Iparterv kiállításon. Sinkovits Péter, a kiállítás rendezője beválogatta a neoavantgárd művek közé Méhes László Hétköznapi című festményét és szerepeltek Lakner László – szintén fotó alapján festett – művei is.

Méhes László 1967-től fest fotó alapján. Műveiben a pop artból indul ki, ugyanis felhasználja a magazinfotókat és a

fényképeket. Azonban míg külföldön a szitanyomatok sorozatban gyártását alkalmazták a művészek, a magyaroknak erre nem volt lehetőségük, ecsettel kellett azt a hatást elérniük, amit külföldi kortársaik mechanikus eljárásokkal. A *Palánk* (1967) című festmény az első, melyen ezek a szitanyomat-utánpótlások megfigyelhetők. „Méhes ahol nem monopollal nyomtatott, ott tűhegyes ecsettel járta végig a fotómintát, precíz imitáló módszerekkel vette át a motívumot, itt tanulta ki azt a festéstechnikát, amely a pop art szitanyomat-utánpótlásaiban a teljes fotószerűséget biztosította.”¹⁷

A saját fejlesztésű monopoltípus technikával és cuppanatással készített képeivel egy időben festette a *Szentendrei háztetők* (1966) és *Motoros* (1969) című műveit. A szokatlan képkihágások is mutatják, hogy a megfestéshez fotót használt. Méhes festészeti témája innentől kezdve a fotók lehető legpontosabb megfestése. Több képe is az amatőr-fotó illúzióját kelti azáltal, hogy a színek a kor fotószíneinek felelnek meg, fotóreflexeket jelenít meg, illetve még a fotók elszíneződését, szemcsészettségét is figyelembe veszi a megfestéskor.

A II. Iparterven kiállított *Hétköznapi* (1969) című festménye első pillantásra klasszikus kompozíciónak tűnik. Villamoson utazó embereket láthatunk. Balra egy középkorú nő, jobbra pedig egy *Esti Hírlap*ot olvasó idősebb férfi. Ha jobban megnézzük a kép részleteit, akkor tűnik fel, hogy az újságon és a férfi ruháján egy fehér fényfolt jelenik meg. Ez bizonyítja, hogy a képet egy fotó alapján festette Méhes. Ugyanis ezek fotóreflexek, melyeket csupán a fényképezőgép lencséje lát egységes, jól körülhatárolt foltként.

1970-től kezdi festeni *Langyos víz*-sorozatát Méhes, mely ironikus szemléletével, groteszk társadalomrajzával lényegesen eltér az amerikai kortárs hiperrealisták hűvös, távolságtartó eleganciájától. Az ötletet indító első darabot Méhes még itthon festette, azonban a sorozat többi darabja jórészt Párizsban készült. A sorozat hatodik festményén az eddigi monokrómiát megtöri a színes szemüvegek rózsaszín és zöld rikító színe. Illetve ezek reflexei is megjelennek a víz színében.

Lakner László, a szürnaturalista csoport tagja, már indulása idején létrehozott néhány direkt fotómásolatot. 1959-ben az *Építőket*, majd egy évvel később festi a *Varró lányok Hitler beszédét hallgatják* című festményét is, melynek fennmaradt a *Magnum* című fotómagazinban közölt fotóelőzménye. „A festményt először barátainak, Csernus Tibornak és Erdélyi Miklósnak mutatta meg, akkor mindketten nem-tetszésüknek adtak kifejezést, mondván, hogy a festmény túlságosan is követi a fényképet.”¹⁸ Bár egyik kép sem követi mindenben a fotókat és nem is használt Lakner az elkészítéséhez segédeszközöket, ami a fotórealista képek esetében általános, mégis ezek a művek előfutárként szolgálnak Lakner hetvenes években jelentkező fotórealista képeihez.

1969-ben készíti el *Szaj*, illetve *Kötél* című műveit. *Szaj* címmel többfajta verziót is festett. A téglalap alakú ma a Kiscelli Múzeumban, a kör pedig a Nemzeti Galéria tulajdonában van. Az ajkak hatalmasra nagyításával a valóságot megfestett kép irreálisra változik. A kétrészes *Kötél* című művében egy keretbe foglalt valóságos kötelet és annak leképezését helyezi egymás mellé. Így a valóság és a valóság képe szembesül egymással egy alkotáson belül.

A hiperrealizmus hatása leginkább a firenzei Uffizi Galéria önarcépgyűjteményében lévő exhibicionista festményén érezhető, melyen meztelenül örökíti meg fotografikus mását fekete-fehérben a műtermében. Lakner festészetében a hiperrealizmus nem önmagában jelenik meg, csupán a konceptuális művészetének képi ábrázolásaként. Fotószerűen meg-

fest filmkockákat: *Amon Düül* (1970), *Forradalmár csoport* (1970); köveket: *A forradalom emlékműve* (1971), *Kavicsok* (1972); filclapokat: *Csend* (Hommage à Joseph Beuys) (1971); képeslapokat: *Doszvidányija* (1971), *Kínai levelezőlap* (1971); múzeumi kartonokat: *Suba* (1972), *Főkötő* (1972); személyi igazolványt: *Bartók Béla vasúti igazolványa* (1974). Dékei szerint: „Lakner hiperrealista dokumentumfestményei valójában a festészet fogalmára irányuló, nyelvi jellegű analitikus gondolkodás vizualizált megfogalmazásai.”¹⁹

Méhes Franciaországba, Lakner pedig az NSZK-ba költözött a hetvenes években, ahol életművükben a korai hiperrealista művek után éles váltás következett be. Azonban azokat a képeket, amiket a fotórealizmus jegyében itthon készítettek fiatal művésztársaik egy része ismerte, ami következtében megjelenhetett Magyarországon a hiperrealizmusnak a „második generációja.”

A művészek közül néhányan szinte megszakítás nélkül a hetvenes évek óta fotó alapján alkotnak (Nyári, Marosvári), míg mások (Méhes Lóránt, Fehér, Birkás, Kocsis) több évtizedes szünet után az új évezredben visszatértek a realista ábrázolásmódhoz. A többiek pedig csak a 70–80-as években érdekelte a hiperrealizmus elméleti és gyakorlati problémája.

Méhes Lóránt már a Képzőművészeti Szakközépiskola növendékeként barátságot kötött művészekkel, például névkonával, Méhes Lászlóval, akinek ismerte a hiperrealista képeit. Illetve részt vett művészeti eseményeken, így 18 éves korában látta az Iparterv kiállításokat is. Sőt az Idegennyelvű Könyvtárban hozzájutott egy amerikai fotórealistákat bemutató reprezentatív művészeti albumhoz is, mely élmények hatására Méhes Lóránt hiperrealista képeket kezdett el festeni a hetvenes években. 1972-ben két fekete-fehér fotórealista képet készített: először egy *Önarcképet*, melyet félbe hagyott és csak 1985-ben, akkori alkotótársa, Vető János fejezett be. Illetve barátja, Károlyi Zsigmond portréját is ebben az évben festi, aminek a tetején és az alján a piros ragasztószalagot is megfestette, mellyel a falhoz rögzítette azt a fotót, amiről készítette festményét. Dékei szerint ez „egyfajta tudatos kívülállás”²⁰, mely jellemezte Méhes korai képeit. Érettségi után – mivel nem vették fel azonnal a Képzőművészeti Főiskolára – Kiskunfélegyházán töltött egy év alatt további fotórealista képeket készített. Ekkor festi meg saját *Személyi igazolványát* (1972) nagyméretűre felnagyítva és a *Modern festészet* (Apu) (1973) című hiperrealista festményt. Erre a képre miután fekete-fehérben hiperreálisan megfestette édesapját, vörös színnel a *Modern festészet* szavakat „bélyegezte” rá. „Mintha a művész, nem függetlenül a kort meghatározó konceptuális gondolkodásmódtól, egyszerűen kiemelte, mintegy időzjelbe tette volna produktumát.”²¹ Amikor a Magyar Képzőművészeti Főiskola restaurátor szakára járt²² vizsgamunkaként szintén fotórealista műveket állított ki: a *Főiskolai akttanulmány* (1974) és *Marietta* (1975) című képeit. Ebből a korszakból az utolsó hiperrealista művét, egy különös portrét Bódy Gábor filmjeinek főszereplőjéről, Udo Kierről (1980 körül) (1. kép) festette, mely szerepelt a *Nárcisz és Psyché* (1980) című kultikus filmben.

Nyári István, Méhes Lóránt osztálytársa és barátja szintén látta az 1969-ben megrendezett II. Iparterv kiállításon a hiperrealista festményeket. A középiskolát követően az Iparművészeti Főiskolára, alkalmazott grafika szakra járt, tanulóévei alatt készült művein már megjelenik a realista szemléletmód: *Emlékeim 74-ből* (1974), *Kroki* (1974), *Plattensee* (1976–77), *Esküvő* (1976–77). A hetvenes évek végén készíti el *Művészőrség* (1977) című festményét. Nyári műve egy fény-



1. kép: Méhes Lőrinc: Udo. Magántulajdon. Olaj, vászon. 150×150 cm. 1980 körül. Fotó: Zombori Mónika

képből indul ki, melyet egyértelműen jelez a festményen is. Ugyanis megfestette a filmszalagot, illetve az ő képén is megjelenik felül a piros ragasztó, ugyanúgy, mint Méhes Lőrinc festményén. Ezzel a szinte kép a képben megoldással a jelenet dokumentumértékét jelöli. Alkotása éppen ezért olyan társadalomkritikus, mint Méhes László néhány évvel ezelőtt festett Langyos víz-sorozata (1970–73). A filmkockán egyébként monokróm jelenet látható, csupán a középen látható autónak van színe. A fényképeredetihez képest Nyári csak az autó oldalán szereplő Rendőrség feliratot cserélte fel a Művész-őrségre. A nyolcvanas évek elején több hiperrealista műve is születik. Általában baráti körét festi meg, például a Két Dixi (1980) képen Gémes Jánost, a Gyuri és Panka (1983) címűn pedig Kozma Györgyöt. Udo Kier két képen is megőrökíti: Udo Kier (1980), Udo (1981). Legtöbbször azonban Méhes Lőrinc jelenik meg a festményein, akivel egy időben közös műtermet béreltek: Zuzu meg én (1981), Csirkeragu '81 végén (1981) (2. kép), Napszemüveg (1981), Hommage á Zuzu (1982). A Paradicsompürés málnaszörp (1982) című festménye köthető leginkább a hiperrealizmus amerikai példáihoz. A jobb



2. kép: Nyári István: Csirkeragu '81 végén. Szombathelyi Képtár. 191×251 cm. 1981. Fotó: Zombori Mónika

sarokban eredetileg egy fegyver volt látható, melyet később átfestett Nyári ketchup-os üvegekre. Az eredeti jelenet bár mesterséges beállítású volt, úgy is egy brutális gyilkosságra utalt, azonban a fegyver eltüntetésével a kép komolysága is elszállt. A képen szereplő nő jelenik meg az 1/22 japán (1981) című szintén hiperrealista képen is. Nyári többi hiperrealista képe ebből az időből: Bowie Budapesten (1981), Habakt (1981), Egy pohár fény (1982), Dr. Josef Tac álma (1982).

A hetvenes évek elején egy rövid ideig Birkás Ákost is foglalkoztatta a hiperrealista képrögzítés. Először a realizmus dokumentatív ereje miatt vályogtetős házakat, régi kerítéseket ábrázolt, hogy felhívja rá a figyelmet, hogy mennyire használhatatlanokká, jellegtelenekké váltak ezek: Új ház (1973), Kerítés (1974). Több levelezőlapról is készített festményt. Ezek közé tartozik az 1974-ben készült Mackók című képe. Leginkább azonban a képben motívum érdekelte Birkást ebben az időben. Ilyenek például a Reprodukció (1974) és a Fal és kép²³ (1973) című művei. Mindegyik festmény hasonlóképpen épül fel: egy-egy szobabelső tapétázott falrészlete látható, melyen egy egész vagy félbevágott festmény reprodukcióját jelenítette meg. A Reprodukción van Gogh híres festményének a Napraforgóknak a reprodukciója jelenik meg. Szempontok a kérdéshez: Ki a művész? (1976) című festményén érthető meg leginkább az az összetett vizualitás, mely miatt Birkás fotókat másolt a 70-es években. „A festmény a Szentjóbby Tamás által két munkásról, mint Gilbert és George-ról készített fotóból indult ki. (...) Birkás ezután még kettőt csavart a helyzeten: a két figura, mint a kép üvegén tükröződő két sziluett jelzi, a róluk készült fotót szemlélik.²⁴ Tehát ebben az esetben nem másodlagos, hanem többszörös átvételről van már szó. Birkás Ákos egyébként a hiperrealista jellegű műveit radikális realistának nevezi.

Marosvári György a 70-es években kezdte a pályáját és a konceptuális jellegű önvizsgálat hiperrealista rögzíthetősége érdekelte elsősorban. Korai tükörkép-tükröződés sorozata egyes képein az Önarckép törött tükörben (1973) és a Tükröződés (1973) című művein a látványt vizsgálja egzakt módon. A hiperrealizmushoz leginkább a hetvenes évek második felétől készített művei kapcsolódnak: Kukta (1976), Konzerv (1976), Lehetőség (1977), Virágzó üzlet (1978), Kint és bent (1979), Szárazkenyér (1979) (3. kép), Szüleim (1982), Budapest, Eötvös u. 51. (1981–82). A fotóhasználat, vagy legalábbis a fotó látásmód a tükröződő felületeken és a fényhatásokban mutatkozik meg. A festményeken nem jelenik meg az ecset nyoma, olyan



3. kép: Marosvári György: Szárazkenyér. A művész tulajdonában. Olaj, farost. 50×60 cm. 1979. Fotó: Marosvári György.

mintha ő is kortársaihoz hasonlóan szórópisztollyal vinné fel a festéket. „A hiperrealizmussal ellentétben nem a tömegtermelés tárgyhalmazait, a technicizálódott város személytelen világát ábrázolja a kívülálló szenvtelenségével, hanem az ország nagy részére sokkal jellemzőbb vidéki és kisvárosi létet és rekvizitumait.”²⁵ Ennek valószínűleg az az oka, hogy a hatvanas évek legvégétől húsz éven keresztül minden nyáron a Gyulai Művésztelepen alkotott. Emlékkép (1979), Emlékkonzerv (1979), Tárgyaim (1981), Családi történet (1984) című képein a vidéken talált személyes fényképeket, tárgyakat, igazolványokat és bizonyítványokat örököltette meg. Marosvári szerint legtalálhatóbb név a műveire a szociorealista kifejezés.

Fehér László pályakezdése idején, a hetvenes évek közepén szintén hiperrealista képeket festett. Először fekete-fehér amatőr fotómásolatokat készített. Brigádnapló (1975) sorozatán a négy igazolványfénykép felnagyítása által hangsúlyozott bárgyúságú társadalomkritikaként értelmezhető. Aluljáró I. (1975), Földalatti I. (1976), Földalatti II. (1976), Aluljáró II. (1978) festményeken a nagyvárosi sivár élet hétköznapi jeleit mutatja be szemléletesen. Fehér Életkép (1979) című műve az eddigiektől eltérően színes fotómásolat. A festmény több részletén is feltűnik fotóreflex: a szék háttámláján, a férfi könyökén és még a nő szemüvegén is. Képén Fehér pontosan mutat be – ezzel megőrizve – egy átlagos otthont a Kádárkorszakból. A házaspár öltözéke, gusztusai, a szoba berendezési tárgyai pontos lenyomatát adják a hetvenes éveknek. Szociális érzékenységről is tanúskodó képe Méhes László Langyos víz (1970–73) sorozatához kapcsolható. Ezután a zsidó tematika felé fordul Fehér. Gazdátlan temető II. (1979), Egy kép 1958-ból (1980), LT (Diptichon) (1980) című képei még a hiperrealizmus stílusában készülnek.

Bernáth(y) Sándor autodidakta festő. Míg a többiek nagy részt az 1969-es második Iparterv kiállítás inspirálta fotórealista művek létrehozására, Bernáth(y) ekkor még nem is festett, sőt vidéken élt, távol minden progresszív törekvéstől. 1971-től foglalkoztatja a képzőművészet, először főként tájképeket fest, így gyakorolja a mesterséget. Művészetét nagyban befolyásolja az 1977-ben tett európai körút. Többek között eljutott Franciaországba is, ahol látott egy amerikai hiperrealista kiállítást is. Valószínűleg ennek köszönhető, hogy például Kamion (1983), Csaptelep (1983), No Future (1984), Olympia (1984) és Akt neonsóvel I–II. (1988) című festményei szoros kapcsolatot mutatnak az amerikai hiperrealisták műveivel. 1978-tól újságfotókat és fényképeket kezdett el másolni. A kommunista párt hivatalos lapjában a Népszabadságban megjelenő fotókat nagyította fel, de anélkül, hogy bármit is megváltoztatott volna rajtuk. Ilyen például: „Ifjúság tiétek a jövő” (1978), Édesbrigád-sorozat (1979), Fegyverbarátság (1981). Saját képeit Bernáth(y) „szocialista yrealistának” tartja, azaz a szocialista realista képekkel éppen ellenkezőleg képei irreálisak, annak ellenére, hogy fotókat másol. A rossz minőségű újságfotókat nem szépíti meg Bernáth(y). Műveiben „elhízott, nyakendős tisztviselők, tétova úttörők keresik cselekvéseik értelmét, a jelszavak és az újságok szalagcímei mögött meghúzódó realitást.”²⁶ Szórópisztollyal készített, kisméretű fotókat felnagyító festményei egyértelműen a rendszer értelmetlenségére hívják fel a figyelmet. Képzőművészete ebben az időben elválaszthatatlan zenei tevékenységétől, ugyanis a fotó alapján készült műveivel egy időben a Bizottság underground rockzenekar egyik frontembere.

Kocsis Imre munkáin a pop art legalább annyira érvényesül, mint a hiperrealizmus. Bereczky Lóránd szerint Kocsis művei „pillanatfelvételek, amelyeken az aprólékos műgond-

dal megfestett valóságdarabok illuziórikus térben kapcsolódnak össze.”²⁷ Műveiben nem a valamilyen gépi módon már reprodukált valóság leképezése érdekli. Előszoba (1974) című képe még inkább pop art alkotás, azonban az utána készített Szanalás (1974–76) már hiperrealista módon mutatja be egy budapesti bérház kopott bejáratát. A festmény dokumentatív ereje szociális érzékenységgel áthatott. A Külváros (1976) és a Kirakat (1976–77) művei nem fényképszerűek, ugyanis sokkal fontosabb Kocsisnak a személyes élmény és a szociografikus ábrázolásmód. Bárdosi meglátása szerint Kocsis műveivel „közép-európaivá tette a divatos nemzetközi stílust.”²⁸

Barabás Márton korai műveinek csupán egyes részletein jelenik meg a hiperrealizmus. Sohasem volt célja Barabásnak a fotószerű hatás elérése, csak a tükröződés, mint festői probléma érdekelte. Egy norvégiai utazáson készült fotó szolgált alapul az Utazás északon című 1977-es festményhez. A vonat ablakából kitekintő lányt (a művész nővérét) a tükröződő felületeken keresztül lehet látni. A kép alapja egy zongorából kifűrészt darab, aminek összetett felületén látható a festmény. Pillangó utca I–III. (1979–80) képein ablaküvegen tükrözőtt feliratok, felhők jelennek meg. Ehhez hasonlítható a Nadrágba bújít felhő (1979) című műve is, ugyanis hiperrealisztikus részletekből áll össze.

Kelemen Károly fotórealista radírképeket készített. Művei alapja egy monumentálissá nagyított fotó-reprodukció, melyek nagyrészt az avantgárd művészet jeles képviselőit (Duchamp, Beuys, Manzoni, Pollock, Johns) ábrázolják. Kelemen vetítő segítségével ezeket nagyon pontosan, hosszas munkával megrajzolta, majd határozott gesztussal a képekbe radírozott.

Zrinyifalvi Gábor festményeinek csupán egy-egy részlete készült fotóról. A struktúra felfedezése (1980), Color (1980), Ikarusz üzenete (1980), Időgrafikon (1980–1983), +- (1983) című képei nem egy az egyben már leképzett valóságot ábrázolnak, hanem a valóság viszonyát veszik górcső alá. Ezt Zrinyifalvi úgy éri el, hogy a „fotószerű részleteket koordináta-rendszerrel társítja, mintegy nagyító alá helyezi, vizsgálat tárgyává teszi.”²⁹ Képei közül néhányánál meg is jelenik a valósághű részletek körül a film perforált széle. Ezzel is azt hangsúlyozza, hogy a kép objektív, a valóságot ábrázolja. Műveiben a festmény és a fotó kapcsolatát vizsgálja, vagyis „az objektíven reprodukáló fotó hiperrealista leképezésével a tisztán festői eszközökkel megteremtett térben ütközteti a mechanikus és a személyes értelmezés szintjeit.”³⁰

Sarkadi Péter a pop-rock-punk kultúra magyarországi, kelet-európai megjelenésének, lecsapódásának jeleit választotta művészete tárgyául. Újságok, plakátok, lemezborítók képeit másolta festményein. Így az Amikor a Napgép... (1983) David Bowie-t, Fiúk (1983) című képe pedig az Aerosmith tagjait ábrázolja. Ezeken kívül több önarcképet is készített „önmagam tautologikus hajtogatásának” nevezte eljárását. Sarkadi magatartása egyrészt korának megfelelő exhibicionista attitűd, másrészt a művész-egót külső jegyekben, látványos formákban, tehát műalkotásként felmutató mentalitás. Ezt Sarkadi maga EGO-dokumentumoknak nevezi.³¹

Varkoly László, Sarkadi tanítványa, korábbi akcióit festette meg hiperrealista módon. B 52-es interakció (1984) és Csillag tonzúra No. 2. (1985) című műveinek célja egyértelműen a dokumentálás és a rendszer elleni protestálás volt. Esetében nem a talált téma szenvtelen ábrázolásáról van szó (mint például Bernáth(y) képeinél), hanem a hiperrealizmus mint aktuális nyelvezet, a kiemelés, a művészi dokumentálás eszközévé válik.³²

Nolipa István Pál kései képein is megfigyelhetünk egyfajta naív hiperrealizmust, mely felé külföldi utak hatására fordult. Nagyvárosi életképeket jelenít meg a hatvanas évek végétől festett képein. Az utca (1966), Kirakatablak (1966), Gyógyszervásárlók (1967), Déli pályaudvar (1975), Presszó (1978), Egy délután emlékére (1981), Városi fák (1981) című képein tükröződő felületeket figyelhetünk meg, melyek révén az amerikai hiperrealizmus egy sajátosan magyar változata születik meg. Művei közel sem olyan végtelenen realisták, mint például Richard Estes lélegzetelállító festményei, de van valami magával ragadó Nolipa képeiben.

Balogh Gyula szociografikus realizmusa vagy Czene Gábor szintén egyéni hiperrealista törekvései, illetve Mácsai István stilisztikailag párhuzamba állítható hetvenes években készült műveinek fotószerű megoldásai, rideg tárgyyszerűsége mind szélesítik a magyar hiperrealista palettát. Bizonyítékul szolgálhat arra, hogy párhuzamosan milyen sokféle realizmus létezik. Az említett művészek közül azonban mindenki más-képpen viszonyult a fotó alapján való festéshez. Egy hozzáértő nem téveszti össze a fenti művészek festményeit, mert mindegyikben megjelenik az egyéni kézjegy. Ennek ellenére még nem születtek olyan elméleti művek, melyek megpróbálnák differenciálni a realista művészek műveit.

Összefoglalva megállapítható, hogy négy csoport különíthető el egymástól: 1. néhányan társadalomkritikai éle miatt használták a hiperrealizmust (Bernáth(y), Varkoly); 2. másoknál hangsúlyos a szociografikus ábrázolásmód iránti igény (Fehér, Marosvári, Kocsis, Balogh, Mácsai); 3. ismét mások elsősorban csak eszközként használják (Birkás, Barabás, Kelemen, Zrinyifalvi); 4. végül Nyári István, Méhes Lóránt és Sarkadi Péter műveiben pedig az amerikai hiperrealizmus szenvtelen, távolságtartó attitűdjét ismerhetjük fel.

Jegyzetek

- 1 A kiállításon és a katalógusban szereplő, a tanulmányom szempontjából érdekes művészek: Birkás Ákos, Kelemen Károly, Kocsis Imre, Lakner László, Méhes László.
- 2 *Másodlagos realizmus. Tendenciák 1970–1980.* 2. Szerk. NÉRAY Katalin, SINKOVITS Péter. Budapest, Óbudai Galéria, Kiállítási katalógus, 1980.
- 3 A tatabányai Kernstok teremben is látható volt ugyanez a kiállítás.
- 4 *Feltámasztott mimézis 1955–1988.* Szerk. BÁRDOSI József. Vác, Görög Templom Kiállítóterme, Kiállítási katalógus, 1989.
- 5 A kiállításon és a katalógusban szereplő, a tanulmányom szempontjából érdekes művészek: Balogh Gyula, Barabás Márton, Bernáth(y) Sándor, Birkás Ákos, Czene Gábor, Fehér László, Kocsis Imre, Lakner László, Mácsai István, Marosvári György, Méhes László, Nolipa István Pál, Nyári István, Sarkadi Péter, Varkoly László, Zrinyifalvi Gábor.
- 6 E helyett Perneczky Géza találóbb szürnaturalizmus kifejezése honosodott meg.
- 7 Szerepel legalább egy művel: Balogh Gyula, Barabás Márton, Bernáth(y) Sándor, Birkás Ákos, Fehér László, Marosvári György, Méhes László, Nyári István, Kelemen Károly, Kocsis Imre, Sarkadi Péter, Varkoly László, Zrinyifalvi Gábor.
- 8 *Örökölt Realizmus. A valóságghű festészet öt évtizede.* Szerk. MULADI Brigitta. Budapest, Szombathelyi Képtár, Kiállítási katalógus, 2003.
- 9 A kiállításon és a katalógusban szereplő, a tanulmányom szempontjából érdekes művészek: Balogh Gyula, Barabás Márton, Bernáth(y) Sándor, Birkás Ákos, Czene Gábor, Fehér László, Kelemen Károly, Kocsis Imre, Lakner László, Mácsai István, Nyári István, Szakáll Ágnes, Zrinyifalvi Gábor. (Kelemen Károlynak csak egy későbbi művét sikerült kiállítani, de a tanulmány utal a radírfestményeire.)
- 10 HUDRA Klára: *Reál-szisztéma. A gondolkodás festői: a fotófestészet képei a 70-es, 80-as években.* In: *Örökölt Realizmus*, 2003. 21–26.
- 11 Kiállított: Birkás Ákos (1973), Kocsis Imre (1973), Kelemen Károly (1979), Barabás Márton (1980), Fehér László (1980), Marosvári György (1980), Bernáth(y) Sándor (1980), Zrinyifalvi Gábor (1982), Sarkadi Péter (1983), Méhes Lóránt (1984), Varkoly László (1990).
- 12 Kiállított: Nyári István (1976), Barabás Márton (1977), Kelemen Károly (1979, 1980), Bernáth(y) Sándor (1979, 1983, 1986), Méhes Lóránt (1983, 1989), Varkoly László (1984, 1987).
- 13 ANDRÁSI Gábor et al.: *Magyar képzőművészet a 20. században.* Budapest, Corvina, 1999.
- 14 BEKE László et al.: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig.* Budapest, Corvina, 2002.
- 15 *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet.* Összeáll. HANS KNOLL. Szerk. JOLSAI Júlia. Budapest, Enciklopédia, 2002.
- 16 Párizsba költözése után csak 1989-ben, a Műcsarnokban rendezett kiállításon láthatta a magyar közönség és a festőtársak az elmúlt évtizedekben festett képeit.
- 17 SINKOVITS Péter: *Méhes.* Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1980. 9–10.
- 18 BRENDÉL János: *Lakner László. Budapest 1959–1973.* Budapest, Új Művészet Kiadó, 2000. 15.
- 19 DÉKEI Kriszta: *Tüллépni az időn – Lakner László Metamorfózisai.* In: *Balkon*, XIII. évf. (2005) 1. sz. 18.
- 20 DÉKEI Kriszta: *Régi kor árnya felé visszamerengeni. Méhes Lóránt retrospektív kiállítása az Ernst Múzeumban.* In: *Artmagazin*, V. évf. (2007) 5. sz. 62.
- 21 DÉKEI, 2007. 62–63.
- 22 Egy évig restaurátor szakra járt, majd átiratkozott reklámgrafika szakra.
- 23 Két ugyanilyen című festménye ismert 1973-ból. Mindkét kép a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában van, az egyik az állandó kiállításon, a másik a raktárban.
- 24 BÁRDOSI József: *Portrétípusok a figurális festészetben.* In: *A modern posztjai.* Szerk. KESERÜ Katalin. Budapest, ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1994. 159.
- 25 BÁRDOSI József: *A realizmus egyéb formái.* In: *Feltámasztott mimézis 1955–1988.* Szerk. BÁRDOSI József. Vác, Görög Templom Kiállítóterme, Kiállítási katalógus, 1989. 34.
- 26 GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor: *Idézőjelben.* Székesfehérvár, Csók István Képtár, Kiállítási katalógus. 1986. 4.
- 27 BERECHKY Lóránd: *Kocsis.* Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1979. 26.
- 28 BÁRDOSI József: *Kocsis Imre Lakodalma.* In: *Lakodalom. Kocsis Imre festménye.* Szentendre, Magánkiadó, 2000. 12.
- 29 BAKOS Katalin: *Szin(tézis)próba.* Budapest, Dorottya utcai kiállítóterem, Kiállítási katalógus, 1982.
- 30 ÚJLAKI Gabriella: *Zrinyifalvi Gábor kiállítása.* In: *Művészet*, XXIII. évf. (1982) 5. sz. 52.
- 31 BÁRDOSI József: *Sarkadi Péter.* In: *Új szerzemények. Válogatás a Tragor Ignác Múzeum kortárs gyűjteményéből.* Szerk. BÁRDOSI József. Vác, 2003. (oldalszám nélkül)

- 32 BÁRDOSI József: *Varkoly László*. In: *Új szerzemények. Válogatás a Tragor Ignác Múzeum kortárs gyűjteményéből*. Szerk.: BÁRDOSI József. Vác, 2003. (oldalszám nélkül)

The appearance of hyperrealism in Hungary in the 1970-80s

Hyperrealism did not appear as a uniform style in Hungary. However, several artists painted hyperrealist paintings in the 1970-80s, although all of them wanted to depict an extreme reality for different reasons. First, the paintings by László Méhes and László Lakner based on photos were displayed in the Iparterv II exhibition in 1969. These were significantly different in their view from the American examples of the style. The paintings by Méhes and Lakner are not purely hyperrealist works of art, since the effect of both pop art and conceptualism is perceptible to the same degree. After both

of them had left Hungary in the 1970s, a new generation followed in their footsteps.

Some used hyperrealism because of its social critical view (Sándor Bernáth(y), László Varkoly). The need for the sociographic depiction is more common (László Fehér, György Marosvári, Imre Kocsis, Gyula Balogh, István Mácsai). Furthermore, there are artists who use hyperrealism merely as a tool (Ákos Birkás, Márton Barabás, Gábor Zrinyifalvi). In the works of István Nyári, Lóránt Méhes and Péter Sarkadi we can recognize the dispassionate and reserved attitude of the American hyperrealism.

Neither today, nor in the past have art historians studied and dealt systematically with the works of these artists, most probably because of the general aversion to figurative painting.

Vágyott és kötelező szerep: férjhez menni!

Kortárs művészeti stratégiák gender szempontú vizsgálata

Állítólag a nő „legboldogabb napja, amikor férjhez megy”, az- az amikor hozzáköti az életét egy férfihez, jóban-rosszban, örök hűséget fogadva. De mi van előtte, és legfőképpen mi van utána? Miért van olyan mágikus jelentősége annak az állapotnak, amikor valaki menyasszony és jegyben jár? Miért kezelik szinte fétistárgyként a menyasszonyi ruhát? És nem utolsósorban, milyen szerepet vár el az uralkodó társadalmi értékrend egy feleségtől?

Valamennyi társadalom kidolgozza a nemi identitásról való tudás tartalmát és szabályait, hozzárendeli annak szimbólumait, és kötelezővé teszi az általa elfogadhatónak tartott normatív ideológiák elsajátítását. A monogámiára épülő nyugati (zsidó-keresztény) kultúrában a házasság rögzült kulturális reprezentációk rendszerén és az ezeket értelmező doktrínák mentén értelmeződik. A házasság, mint a társadalmi érvényesülés akár egyetlen módja, évezredek hagyománnyal bír. Ebben a rendszerben a férfi és női szerep (vőlegény/menyasszony, majd férj/feleség) mind a nemiséget szabályozó társadalmi intézményekre és szervezetekre, mind pedig ennek szubjektív megélésére is vonatkozik. A házasság, mint kulturális intézmény, jól körülrít és az évszázadok alatt kevésbé módosult szerepkört ruház a nőre, kijelöli helyét a magántérben, így a „karrieristának” bélyegzett életvezetési modellel szemben, a konyhában látja szívesen, és leosztja számára a háztartási tevékenységek sorát; a „jó feleség” nemcsak kitűnő háziasszony, hanem példás anya is, a női életforma tradicionális elemei, a gyerekszülés és -nevelés elvárt kötelezettsége; erénye továbbá, hogy csendes, szelíd, beosztó, passzív és bizony aszexuális, illetve a férje számára fenntartott szexualitással bír. A nő, aki nem megy férjhez, nem kell senkinek, vénkisasszony marad, s ennek negatív konnotációi szöges elentétben állnak az aggregéni férfi szabados életével. Az életben tartott, kulturálisan konstruált és erősen polarizált női szerepfelosztás szerint a csábos, szadad erkölcsű, a férfiakra akár fenyegetést is jelentő, szexuális jelenség, a femme fatale¹ ellentétéként értelmeződik a „házasított” nő.

Vizsgálatom középpontjában azon munkák állnak, amelyek górcső alá veszik az átmeneti időszak² társadalmi, gazdasági vagy éppen kulturális állapotát, a nőiesség (és férfiasság) szerepmodelljeinek átalakulását annak irányát, módját vagy éppen tempóját – ezen sajátos gender szerep szempontjából. Dolgozatom problémacentrikusan közelít a témához, így nem teljes áttekintésre törekszem, sokkal inkább egy sajátos (női) gender szerep, a feleség és ennek implicit szerephozadékaik keresztül vizsgálom a közelmúlt kortárs magyar női (ön) értelmezéseit.

I. Továbbélő struktúrák

A kilencvenes évek az egykori szocialista blokk országainak politikai és kulturális szótárában gyakran mint az átmenet évei [period of transition] jelennek meg, mely alatt a totalitáriánus, elnyomó szocialista rendszerből a kapitalista–nyugati rendszerre álltak át. „Ahogy a politikai rendszerváltás sem volt zökkenőmentes, úgy a művészeti paradigmaváltás sem ment egyik napról a másikra, és a folyamat probléma- és konfliktusmentesnek sem mondható.”³ A múlt lezárását célzó események új kihívásokkal szembesítették a társadalmat: a

privatizáció, a gazdasági stabilizáció, a szociális védőrendszerek válsága, a sajtó és a tágabb kultúra állapotának felülvizsgálata, állam és egyház viszonya, a mezőgazdaság reformja, a cigányság helyzete, a politika és a pénz összefonódásainak számonkérése egyaránt napirendre került. Továbbéltek a művészetet évtizedekig szervező struktúrák és normák, úgy mint az eredetiség elve, a „tisztá (politikamentes) művészet” koncepciója, valamint a kritika részéről a formalista megközelítés és a pénz és művészet fogalmának teljes távoltartása. Igazi változás a művészeti életben csak jóval később, a kilencvenes évek második felében következett be, a fogyasztói társadalom és tömegmédia normáinak egyértelmű térhódításával.

A kilencvenes évek identitáskereső tendenciái a művészetben felszínre hoztak és problematizáltak számos megkövetelt korábban évtizedeken át be fagyasztott jelenséget és problémakört. Az egyik jelentős lemaradása a hazai művészeti – és szélesebben véve szociológia – elméletnek a nők helyzetével, lehetőségeivel, a hozzájuk mint társadalmi csoporthoz kapcsolt sztereotíp megnyilvánulási formákkal kapcsolatban jelentkezett.

A szocializmus a retorika szintjén egyenlőséget hirdetett nő és férfi között, büszkén vállalta, hogy munkát, pozíciót képes teremteni és kínálni a nőknek, hogy „felszabadítja” őket a háztartási teendők és a gyermeknevelés kizárólagos és beszűkült tevékenységi körei alól, mehetek egyetemre, a Parlamentbe vagy éppen a traktor volánja mögé. Mindez olyan hamis képet tartott életben az egyenjogúságról és esélyegyenlőségről, mely a rendszerváltás után is tovább élt és melynek felülbírálatát, ellenőrzését nem tartották szükségesnek. Maguk az érintettek, a nők sem. A rendszerváltás előtt nemcsak a nemi identitással, illetve a nemek társadalmi szerepével kapcsolatos elméleti diskurzus és fogalmi készlet hiányzott, hanem az itthon dolgozó nőművészek körében a női identitás problematikáját tudatosan felvető, elméleti megalapozottságú (élet)művek sem születtek. A művészetben érvényesülni akaró nők elfogadták és magukénak vallották azokat az elveket, melyek szerint a művészet értékei egyetemeselek, s semmilyen szempontból nem számít, férfi vagy nő-e az alkotó. Ez a fajta „közömbös” [gender neutral] attitűd saját nemükhöz Ewa Grigar⁴ értelmezésében általános reakció volt az átmeneti kor női alkotói részéről az egész régióban, így Magyarországon is. A „semleges” pozíció azonban praktikusán a mindennapi (és művészeti) életet is szervező patriarchális rendbe való belemagyarázást jelentette. A női beszédmód a festészet és szobrászat primátusára épülő magasművészetből mondhatni végig száműzve volt, megnyilvánulásaira olyan műfajokban volt csupán lehetőség, melyet marginálisnak tekintett a szcéna, így mindenekelőtt az iparművészetben, melyet nőknek, femininnek tartottak.⁵

A vasfüggöny megszüntetése után a Nyugatról egyszerre és hirtelen beáramló teóriák, köztük a feminista tendenciák, valamint a szocializmusból megörökölt „nem nélküli kultúra” alapvetően meghatározta a kilencvenes évek régiós művészetének női pozícióit. A társadalmi nemre vonatkozó polémia teljes hiánya okozta többek között, hogy sok újgenerációs nő művész visszautasította a „női” vagy „feminista” kategóriát és inkább a „társadalmi állapotok semlegesnemű áldozatának”⁶ tartotta magát.

A kilencvenes években színre lépő nemzedék tagjai nem hisznek a stabil, rögzített nemi identitásban és a kollektív felépésben, így individuális stratégiákat követnek. „A hetvenes évek szlogenje, miszerint »the personal is political« azaz »a személyes a politikus«, arra változott, hogy »the personal is the only political«, azaz »csak a személyes a politikus«. Eszerint olyan mértékben vagyunk zárva manipulált szerepekbe s ki vagyunk szolgáltatva a hatalom áttekinthetetlen működésének, oly kicsi a tényleges mozgásterünk, hogy csak a személyes, az egyszeri és megismételhetetlen személyes tapasztalat”⁷⁷ az, ami a művészet hiteles tárgya lehet. Harcoság, kritikai él helyett finom ironia, a populáris, mindennapi kultúrával való kapcsolat, a test, a testi identitás, a test reprezentációjának vizsgálata, a metaforikus fogalmazás, az élettrajzi elemek jellemzik gondolkodásukat.

Az ezredforduló után kialakult új társadalmi berendezkedés hátrányosan érintette a nőket, az „új vesztesek” között a nők is ott vannak. Amikor épp elkezdődött a fejekben is egy nyitás, részben a politikai konzervativizmus népszerűségének köszönhetően, részben a gazdasági nehézségek miatt, illetve a kettő összekapcsolódása révén, a házasság szemléletében is egyfajta visszalépés következett be. Egy olyan neokonzervatív szemlélet éledt fel, a férfi-női kapcsolat, annak társadalmi jelentőségét és szerepét illetően, mely a házasság megítélésének viszonylatában is fontos.

II. Szorgos kezek. A házi tündér és az anyatigris

A nők számára felajánlott, a házassággal járó társadalmi pozíció az ezredforduló után is ugyanazt kínálta: „az önfeláldozás révén... az egzisztenciális küzdelmet folytató férfi lelkének ápolását és karbantartását.”⁷⁸ A társadalmi rend érdekében a nők kulturálisan felépített és évszázadok óta életben tartott identitását a család és a házimunka primátusában hangsúlyozzák, melyhez a belépőjegyet feleségként kapják meg. A kilencvenes évek második felétől kimutatható a hazai képzőművészetben egy olyan lappangó attitűd, mely a „háziasszony”, a négy fal közé száműzött nő hagyományos szerepmo- delljének a női identitás megkonstruálásában játszott szerepét vizsgálja, problematizálja, mely sokszor egybeesik a nemi identitás vagy saját művészidentitásuk kérdésfeltevésével is.

1998-ban, ugyanabban az évben, amikor a Kortárs festőművész vagyok óriásplakátja a Lövölde téren volt kiállítva, Nagy Kriszta készített egy, mintegy saját magával polemizáló munkát. Kortárs háziasszony vagyok – állítja a printen, immár nem felkiáltva, csupán kijelentő módban, ponttal a mondat végén. Itt azzal a hagyományos női szereppel azonosul, mely nem kiváltság vagy tehetség, hanem egyfajta kötelezettség, a háztartásbeli nőé. A printen magát megkettőzve, a két Nagy Kriszta boldogan jön és megy, bevásárlókocsijuk tele, egyikük arcán önfelédtséget és bárgyún boldog tekintet. A szemlélő az örök mosópor- és konzervreklámok gondos házi tündérét ismerheti fel bennük, akik mechanikusan hordják, csinálják, pakolják, amire szüksége van a családnak. Az uniformizált alakok, akik mintha háztartási robotok lennének. Míg az előtérben álló alak felmutatja tevékenysége bizonyítékait, addig a másik alak már távolodik is tőlünk, hogy hasznossá tegye magát valahol máshol.

A print méretében sokkal kisebb (30×30 cm), mint pendentja, a billboard. Nagy Kriszta a hagyományosan nőknek tulajdonított sajátosságokat alkalmazza, s kisméretű képén a paszpartúra finom, kézímunkát imitáló csipkegrafikát illeszt. Míg az óriásplakát nagyméretű állítása a nyilvános térben, nyilvános szerepvállalásáról szól, addig a kisméretű print falra

akasztható, privát szemlélésre szánt. A két kortárs háziasszony alak fölé fenyegető fekete fellegként nehezedik a felirat és a szöveg tartalma. Míg az előtérben álló alak kedélyesen kimosolyog még alóla, addig a háttérben távolodónak a feje már nem is látszik a sötétségben. „A házimunka változatossága annyiból áll, hogy egy rózsaszín alsógatya után egy fehér alapon kék csíkos következik”⁷⁹ – rajzolta fel kalligrafikus betűkkel egy korábbi képén: a társadalmi megállapodás évszázadokon keresztül azon nyugodott, hogy kijelölje és limitálja a nők helyét a háztartásra, a háztartási munkák elvégzésére és a család ellátására.

Eperjesi Ágnes munkáiban folyamatosan tetten érhető a nőknek tulajdonított tevékenységek, elsősorban háztartás és főzés rutinszerű, csendes monotonitásának kommentálása. A Szorgos kezek (2002) című munkája a háztartásokban előforduló mindenfajta eszköz és alapanyag csomagolásán feltűntetett, a használóknak szóló, egyszerű képi, „3 lépésben” lekövetett kis képecskéit gyűjti össze. A mű címében a képeken legtöbbször feltűnő kecses női kezek, valamint az ezzel összekapcsolt, a legfőbb háziasszonyi erénynek tartott, szorgosság jelenik meg, és mintegy állandó jelzőként hozzátapadva jelképezi azt a működő kulturális modellt, mely a házimunkát végző nőt leegyszerűsíti legfőbb „munkaeszközzé”: szorgos kezeire. A színes képek vidám, sematikus módon „magyarázzák” az általuk hirdetett eszközök alkalmazhatóságát, mintegy azt sugallva, a legtöbb házimunka valóban pár perces rutinfeladat. Eperjesi albumszerű gyűjtésében azonban a sokkoló mennyiségű ábra, az egymásután rakott számtalan „kis feladat” nyomasztó életfeladattá minősül.

A női művészek önábrázolásaiban a háztartásbeli szerep, ahol a privát és a közösségi identitás együtt van jelen, gyakran jelenik meg úgy, mint a társadalmi elvárásoknak való megfelelés „elfogadása”. Az Interszexuális lány vagyok (1997) Nagy Krisztája látszólag csendes-rendes, otthon ülő és kötögető feleség. Azonban a mozgóképes munka éppen a virtualitással játszik, a karosszékekben ülő lány kacéran és megállíthatatlanul kikacsint. A munka működésében az un. kacintós pénztárcaikat idézi emlékezetünkbe, mely tárgy éppen az erotika domesztikált, hétköznapi megjelenési helye volt a szocializmusban, annak kissé „gagy” tárgykultúrájában. Nagy Kriszta kacintása éppoly mechanikus, mint a kötés maga. A computer animációban a háziasszony és a csábító sztereotípiáját ötvözi, egy harmadik típusú sztereotípiát is megjelenítve, amely az „igazi nő” képességeit különbözőképpen ítéli meg a konyhában, illetve a hálószobában. A szerepek között elvesző, azokat összekeverő vagy rosszul kombináló nő nem mindig tudja mi is a „dolga”, melyik elvárás szerint kell éppen cselekednie. Ennek az állapotnak a leírására hozza létre Nagy Kriszta az „interszexuális” szót, mely kellőképpen misztifikál, gazdag konnotációkat hordoz a „szex” tag miatt, azonban semmifajta értelmes jelentéssel nem bír.

Az angolul kimondott állítással, „I am an intersexual girl” mintha az intellektuál pózába akarná emelni magát. Megfelelésvágya azonban esetlen pontatlansággal párosul, melyet kacér flörtöléssel igyekszik tompítani. Mintha mást akart volna mondani, de rosszul fejezte ki magát, nem emlékszik jól és egy kellően bonyolult kifejezést igyekszik találni. Az interszexuális lány vagyok a háziasszonyban szunnyadó nőről, kacérságról, szexuális vágyról, agyterfogatáról szól. Mégis szándékosan ügynöklő közelít a témához. Kötés közben nem tud egyszerre vonzó és okos is lenni. A szexuális vágy csupán gesztus marad, a szöveg pedig póz.

Benczúr Emese hímezeinek egyszerre személyes és filozófikus közlendője humoros és (ön)ironikus rákérdezés az em-

beri munka, a hétköznapi cselekvések és ugyanakkor a művészi alkotás értelmére. Az ő szembenézése „csendesebb”, a női házimunka monotonitását és egyhangúságát használja fel nemcsak eszközeiben és alapanyagaiban, hanem működésében is. A hímzés hagyományos női tevékenység, azonban témái általában a művészetek hagyományos hierarchiájában az alacsonyabb rendű műfajokra korlátozódnak, csendeletekre, portrékra, életképekre. A magas művészeti műfajokkal szemben Benczúr Emese a pátosztól és alázattól mentes hétköznapi, „talált anyagokat” használ. Az elhasználdott nyugágyvászatra, gurtinra vagy a meghámozott citromhéjra hímzett mondatai tulajdonképpen széljegyzetek.¹⁰ A foltvarrásra alkalmas, kiselejtezett anyag vagy a kidobásra ítélt gyümölcshéj olyan „felületek”, melyeket következmények nélkül birtokba vehet. Benczúr ezen munkái a háztartási monotonitásba kényszerített női kreativitás emlékművei, ugyanakkor célba veszik a heroikus művészettelfogás által szentesített kritériumrendszert az anyagról és hordozóról. Munkám gyümölcse (1996) című műve citromhéjakra hímzett egy-egy, megismélt állítás ahol egyszerre szól művészként az alkotásról és nőként a hétköznapi cselekvésekről. Tulajdonképpen nem is állít, hiszen a citromhéj formája stilizált kérdőjel; Benczúr hímzéseinek precíz kidolgozottsága és a közlés monoton ismétlődése bizonytalanságról és kétségekről árulkodnak. Egy másik munkájában, a Nyugalom (2000) c. videoinstallációban arra az új élethelyzetre reagál, amelyet kisgyermek meg születése után tapasztalt, ti. hogy mennyire nehéz összeegyeztetnie hivatását és anyaságát. Az előtérben vetített szőrmeállatkupac és a hozzá párosuló, folyamatos gyerekbőmbőlés mögül felsejlik a nagy betűkkel kiírt szó: Nyugalom. Szubverzív módon szembe megy Benczúr a hagyományosan a női lét beteljesülésének tekintett anyaszerep pátoszteli ábrázolásaival és visszajára fordítva, azt az aspektust mutatja meg belőle, melyet a lakást elborító játékhalmaz és a folyamatos figyelmet követelő gyereksírás jelképez: ami a mindenben ellentéte a nyugalomnak. Anyaként nem tud ugyanabban a tempóban, ugyanavval a lendülettel dolgozni, művészként a hétköznapi küzdelmek felőrlik. Installációjában a fogalom úgy jelenik meg, hogy szinte ki sem látszik, az ösztönös anyaszerep teljesen „befedi”, munkája mégis azt szimbolizálja, hogy ebben a situációban is képes volt felülkerekedni.

Fabricius Anna a legfiatalabb nemzedékhez tartozik, Háztartási Anyatigris (2007) című sorozatában feltűnő asszonyok, konyhájukban, fürdőszobájukban, tehát saját, hétköznapi környezetükben jelennek meg, egy-egy háztartási eszköz társaságában. Azonban nem „rendeltetésszerűen” használják ezeket a felmosókat, vasalókat, sodrófákat, hanem sokszor kontextusidegen, enervált pózba merevedve. A szűkös, zsúfolt lakásbelsőben, kisebb-nagyobb gyermekekkel körülvett fürdőköpenyes, otthonkás, sminktelen nők nem vérmes, harcos vadmacskák, ahogy a cím jelezné (mely fogalom többek között rezonál arra a sztereotípiára, mely a feleség típusa szemben az erős szexuális kisugárzással bíró, kezdeményező, kiszámíthatatlan és mindenképp fiatal nőt „vadmacskának” nevezi). Fabricius hétköznapi (női) hősei monoton harcolnak a napi teendőikkel otthon, míg a heroikus férfiak a közügyek terheit viszik. Fabricius szerint képein szereplő modellek „első ránézésre földhözragadtabbak, mint a természetfeletti képességekkel megáldott hősök.”¹¹ Az elfogadott és uralkodó szerepfelosztás szerint napjaink maskulin hőse – Superman, Pókember vagy Aquaman – nem a négy fal között robotol, hanem az emberiség védelmének magasztos feladatát vállalja magára.



1. kép: Nagy Kriszta x-T: Csipkekrishti szobája. Installáció, kiállítás enteriőr, WAX, Budapest, 2007. Fotó: Magyar László

III. Férjhez akarok menni! Mesebeli királylányok és babonák

A média által közvetített értékrend szerint egy nőnek férjhez kell mennie, méghozzá egy bizonyos kor előtt. A társadalom ugyan már nem várja el tőle, hogy saját nevét felcserélje egy kis utótagot férje neve mögé biggyesztve, azonban sajátos kategóriákba helyezi, ha eltér az uralkodó modelltől: először „szingliként” tarja számon, majd vénkisasszonyként bélyegzi meg.

Nagy Kriszta szándékosan keveri össze az évszázadokon át a nőkhöz tapasztott pozitív és negatív címkéket, több, sokszor egymásnak ellentmondó szerepmintát vázol fel és élvez ki egyszerre. Munkái önértelmezési kísérletekként is felfoghatóak, ahol valamennyi szerepkísértet érvényesnek tart önmagára, és ezen szerepeket az adott normák citálása és ismétlése révén, ambivalens módon használja fel. 2007-es, az újpesti WAX-ban rendezett retrospektív kiállításának¹² a címadó képe és története Csipkekrishti¹³ (1. kép). A Grimm-mesét alapul véve a művész saját maga bújt a meshős szerepébe, aki a rózsával befutott kastélyban várja, hogy a herceg csókja felébressze százéves álmából. Csipkerózsika története a belső érés fontosságának archetipikus példája Bruno Bettelheim¹⁴ szerint. Mese-elemzéseiben kiemeli, hogy ezekben a történetekben artikulálódnak azok az elfojtott és tudattalan szorongások, féltelmek, melyeket a gyermekek és adott esetben a felnőttek is megélnak. A meséknek épp az egyik legfontosabb funkciójuk, hogy megélhetővé és feldolgozhatóvá tegyék az élettapasztalatokat, ijesztő élményeket, félelmetes képzeteket. A mesekutató pszichológus szerint Csipkerózsika az a tizenöt éves kislány, akiben felébred a kíváncsiság, és egy titokzatos szobában megszárván magát vérezni kezd – Bettelheim magyarázata szerint ez a szexuális érés jelképe. De a serdülés megindulásával a gyermek még nem érett a felnőtt kapcsolatra. Még át kell esnie egy belső, érzelmi érése és ehhez magányra, önmagába fordulásra van szükség. Ezt fejezi ki a százéves álom és az áthatolhatatlan túskefal. De az álom nem tétlenséget jelent. Amikor Csipkerózsika belsőleg felkészül a felnőtt kapcsolatra, a túskefal megnyílik, és átengedi a királyfit.¹⁵

Nagy Kriszta azonosul a meshőssel, amikor összegyűrja a nevét vele. Saját meséjében Csipkekrishti az a lány, aki százéves álmát megkezdte, talán le is telt a száz év, ám a királyfi még mindig nem jött el, hogy megcsókolja, felébressze és „boldogan éljenek, míg meg nem halnak.”¹⁶ Átok ül a nőn, állítása szerint, mely átok magánéleti sivárságra, társtalanságra kárhoztatja.¹⁷ A projekthez tartozó printen Csipkekrishti jelenik meg, szoborszerű teste félmeztelen, haja rendezett fona-

tokban, hatalmas szempilláit lesütve fekszik. A tiszta, csendes, alázatos, szűzies nőtipust idézi meg, mely mindenben ellentéte a média által közvetített nőtípusnak. A természet „végtelen egyszerűségéhez és bájjához” hasonlított, megszépített, tiszta nő ideálja a mai napig él. A kultúrtörténetben hatalmas irodalma van annak a szerepkliének, vagy akár nyelvi metaforának, mely a nőben kultiválandó kertet, gondozni való virágot, akár magát Florát látta.¹⁸ A virágként ábrázolt nőhöz olyan fogalmakat kapcsolnak, mint a törekénység, fizikai szépség, passzivitás vagy az élet praktikus kihívásainak elhanyagolása. A mosolygó és csendes természeti jelenség, ártatlan és tiszta, gyenge és érzékeny, és nem utolsósorban gondoskodásra szoruló, önmagában életképtelen teremtés, melynek szüksége van egy kertészre. Ezzel a metaforával teljesítették ki a nő társadalmi és intellektuális függését általában a férfitől, konkrétan pedig a férjtől.

Az installáció részeként megjelenik egy karton papír figura, Árpá Attila életnagyságú alakja, aki hanyag tartásban, mosolyogva áll és jobbát oly módon tartja, hogy bárki belekarolhasson. Nagy Kriszta a média által a „legígéretesebb aggregényként” számontartott valóságshow producert állítja ágya mellé, ezzel a gesztussal felmutatja saját kora konszenzusos férfiideálját.¹⁹ A rózsákkal körülvett hamvas lány összekulcsolt kézzel, testét borító ornamentális dísszel alszik, mely póz mesterkéltisége és pátosza sokkal inkább hasonlít egy felravatalozott holttestéhez. Nagy Kriszta szándékosan bizonytalanítja el a szemlélőt, hogy csupán alszik vagy halott. A szimbolikus százéves magány – hacsak nem mesebeli mértékkel mérjük az időt – tulajdonképpen megfelel a „soha” kategóriájának. Így burkoltan ugyan, de a társtalálás, a férjhez menetel teljes lehetetlenségét sugallja, anélkül, hogy ki akarná mondani. Alszik tehát és nem halott: visszautasítja azt az ideált, lehetséges férjelöltet, melyet a média felkínál.

Nagy Kriszta ugyanakkor azzal, hogy egy meshős bőrébe bújik, áttételesen vállalja a személyes érintettség terhét, hiszen nem közvetlenül saját sorsdrámájáról számol be, hanem egy ösképebe ágyazva kortalan-időtlen jelképeket használ fel. A kultúrákon átívelő motívumsor szuggesztív hatásába menekülve kiterjeszti mondanivalóját valamennyi nőre. Nem,

illetve nemcsak, Nagy Kriszta az, aki férjhez akar menni és boldogan élni, míg meg nem hal, hanem valamennyi nő erre vágyik. Ha azonban Bettelheim Csipkerózsika értelmezésénél maradunk, Nagy Kriszta többet árul el magáról, mint feltehetőleg szeretné: hiszen a nő aki nem ébred fel, azaz „örök álmokban” marad, nem kész a felnőtt kapcsolatra, még nem elég érett arra. A Csipkekrizsti projekt nem helyezkedik szembe a házasság azon hagyományos értelmezésével, mely azt a női érvényesülést megkerülhetetlen elemeként kezeli. A férjhez menetel, mint társadalmi és személyes révbé érés számára vágyott és kötelező gesztus.

Míg Nagy Kriszta – szó szerint – a passzív várakozást választja, addig Göbolyös Luca varázsol. A Férjhez akarok menni²⁰ (2009) (2. kép) egy még csak részben megvalósult video munka és azt kísérő fotósorozat,²¹ azzal a tradicionális szemlélettel játszik, mely a nőket az okkultizmushoz, ezotériához, boszorkánysághoz kapcsolja. A szerelmi varázslás, átkok, babonák, jó és rossz boszorkányok azt a természetfeletti – és sokszor veszélyes – erőt jelentették, melyek felforgatják és fenyegetik a társadalmi rendet. Göbolyös Luca a mai kor információs csatornáit modellezve a televíziós főzőshow-k mintájára készített el egy öt részes „műsortervet”, mely a szerelmi babonákra és azok receptjeire tanít meg. Az öt epizód valamennyi szükségesnek vélt „erőre” megtanít: megtalálni az igazit, elbűvölni és magunkhoz láncolni, férjhez menni, ha elhagy visszaszerezni és elveszejteni, ha mégsem kell.²² A műsorvezető maga a művész, Göbolyös Luca, aki egy jól megszerkesztett, kifinomult látványtárral, a kortárs médiaipar hatásmechanizmusát imitálva vezet be az abszurd, szájhagyomány útján öröklődő receptekbe és praktikákba. Göbolyös munkája ismét szubverzív stratégiával él, látszólag magára vállalja a „boszorkányságot”, az irracionális gondolkodással, viselkedéssel, miközben nagyon is racionálisan és tudatosan használja korunk technikai eszköztárát, a médiát. Göbolyös munkája arra a kifordított klisére is rámutat, hogy annak ellenére, hogy tradicionálisan „a nő van otthon a konyhában”, a média olvasatában a női sém legfeljebb ügyes háziasszony lehet, míg a konyhaprofi a férfi marad.²³

Göbolyös munkája a női test által produkált testnedveket és azok által beszennyezett ruhadarabokat használja, melyeket a társadalom konszenzusosan abjectként kezel. Az alantasnak tekintett testi funkciók vállalásával meghaladja a hagyományos művészeti diskurzus által előírt nő- és művészművészt.²⁴ A klasszikus esztétika testkánonjának premisszáival ellentétben a groteszk test „nyitott, egyenetlen, szabálytalan, titkokat rejtő, megsokszorozott és formáját változtató... maga a deviancia, amely veszélyezteti a társadalmi rendet.”²⁵ A testnedvek felmutatása már magában olyan aktus, mely szembe megy a tisztaságra, rendre, kontrollra és a tökéletes esztétikumára épülő hagyományos szemlélettel. Azzal, hogy Göbolyös szó szerint „ehetővé teszi” őket, egy lépéssel továbbmegy a társadalmilag konstruált pozíciók és szabályok ledöntésében. Leképezve az ételkészítés és -fogyasztás mechanizmusát (az alapanyagok kiválasztásától, beszerzéséig, az elkészítéstől az evésen át az ürítésig) magát a párvalasztást, a házasságot és a szakítást modellezi le a receptekkel. Az evés metafora így válik nemcsak a médiafogyasztás, hanem a „férj fogyasztás” metaforájává is.

IV. A menyasszonyi ruha, mint fétistárgy

A nyugati kultúrában a fehér esküvő (white wedding) domináns kulturális toposz. Az esküvő nagysága, a meghívottak



2. kép: Göbolyös Luca: Férjhez akarok menni! Hasznos tanácsok hajadonoknak. DLA mestermunka / trailer és fotósorozat

köre és száma, a helyszínválasztás és kellékek, jellemzően társadalmi státusz jelölőként működnek. Ebben a sorban első helyen áll a „fehér ruha”, azaz a menyasszonyi ruha. A viktoriánus korban kialakított koncepció szerint a fehér szín a női tisztaság, éteri jelenség és szüziesség kifejezője.²⁶ Ennek összekapcsolása a menyasszony ruhájának színével egyértelműsíti a társadalom uralkodó szemléletét és elvárásait az egyedülálló vagy hajadon lányból asszonnyá előlépő nő felé (és a folyamat minden esetben progresszióként értékelt). A fogyasztói társadalmakban a „fehér ruha” felöltése a kiváltságosok, sikeresek és elfogadottak klubjába emeli az illetőt. A férjhez menetel szertartásossága, a hozzá kapcsolt elemek és kellékek kimondottan jól példázzák a rivière-i értelemben használt maszkviselést, azaz a nőiség jól látható kellékeinek hangsúlyozását.

Joan Rivière, ma már klasszikus, 1929-es esszéjében²⁷ a nőiséget, mint egyfajta maszkviselést írja le, olyan kulturális konstrukcióként, mely felölthető (és levethető), így egyik megkülönböztető jele a (nemi) mobilitás. Míg a férfi be van zárva nemi identitásába, a nő – anélkül, hogy a közmegegyezés szerint nevetségessé válna – legalább eljátszhatja, hogy ő más. Mary Ann Doane érvelése szerint a férfiak értékrendje szerint felépített társadalom ezt érthetőnek is véli, hiszen állítása szerint a nők férfiak akarnak lenni (a női pozíciót pedig senki nem akarhatja). A nőiség hangsúlyozását, túláradását a maszk viselésének előtérbe helyezéseként értelmezik.²⁸ Vagy ahogyan annak idején Rivière fogalmazott: „A nőiség felölthető és viselhető, mint egy maszk, egyrészt, hogy elrejtse a férfiaság birtoklásának tényét, másrészt, hogy elhárítsa a várható megtorlást, ha felfedezik e birtoklást – hasonlóan a tolvajhoz, aki kifordítja a zsebeit, és azt kéri, kutassák át, hogy bebizonyosodjon, nem nála vannak az ellopott dolgok. Az olvasó jogosan kérdezheti, hogyan határozom meg a nőiséget, hol húzom meg a vonalat az igazi nőiség és a »maszkviselés« között. Én azonban úgy gondolom, hogy nincs ilyen különbség; akár radikális, akár felületes, a kettő egy és ugyanaz.”

A fogyasztói társadalom tudati manipulációira reflektálva, az identitás keresése és az ezzel való játék, valamint ennek következtében a szerepek szabad váltogatása a mi régióinkban is jelenlévő problémakör. A női alkotók, a nemzetközi tendenciákhoz hasonlóan előszeretettel élnek ebben a játékban különböző kellékekkel, eszközökkel, egyszerűen a maskarádé különböző módjaival. Ezek nemcsak az önmeghatározásra szolgálnak, hanem társadalomértelmező cselekvések is egyben és a tabuk, előítéletek leleplezésében, felforgatásában is szerepük van. A nőiség elismert kellékeinek viselését, mint a nemi szerepek performatív megélését hangsúlyozza Göbölös Luca 1994-ben készített fotósorozata, mely a hazai homoszexuális közösség tagjait örökíti meg menyasszonyi ruhában. A jelmezválasztás magyarázza, hogy nem a szociofotó távolságtartó attitűdjével közeledett a témához. Az Esküvő²⁹ (1994) sorozathoz a nőiség „legjellemzőbb jelmezét” a fehér esküvői ruhát választotta. A megjelenésükben abszolút módon feminin, kifestett, túll- és szaténruhás szereplők azonban a sorozat több darabján férfias helyszíneken, piszoár előtt, kocsmapulthoz támaszkodva pózolnak, elbizonytalanítva ezzel biológiai nemüket. Göbölös ezzel a választással egyrészt megidézi a camp, mint szorosan a homoszexualitáshoz kapcsolt kulturális gyakorlat jelentéskörét és összekapcsolja az esküvő túlárado szertartásosságával, mely szintén a camp elemeit használja. A camp fogalmát Susan Sontag vezette be,³⁰ magyar megfelelő híján csupán körülírni lehet: szándékos, ironikus túlzás jellemzi; groteszk és abszurd; teátrális, feltű-



3. kép: Szabó Benke Róbert: *D. Mária / Hajadonok*, 2004-2005. Lambda print, 30 x 40

nést keltő és affektál. A nyugati társadalmakban uralkodó esküvő konstrukciók valamennyi elemét használják az eredeti camp fogalomnak.

A házasság sorsfordítónak tartott, egyszeri, megismételhetetlen jellegét tagadja Szabó Benke Róbert és Alexine Chanel közös munkája, az *On and On and No and No* (2009) című kiállítás.³¹ A különféle menyasszonyi ruhába öltöztetett főhősök hétköznapi helyszíneken fotózva a házasság intézményének kritikáját fogalmazzák meg, a férjhezmenetelt mindennapi eseménnyé fokozzák le. A demisztifikáló gesztus az egyik legerősebb társadalmi mítoszt támadja és szelídíti meg, pusztán annak a kinyilvánításával, hogy demokratizálja a „fehér ruha” viselését. A kiállítás címe egyrészt a társadalmi nem, azaz a gender magyar megfelelőjével, másrészt a házasságkötés alkalmával kimondott „boldogító igen” tagadásával játszik. Az esküvői fotó, a fehér ruhában pózolás hivatalos része a házasságkötés szertartásának, az emlékképzés szakralitásának. Alexine Chanel munkája személyes érintettségét vállalja. Az egykor vágyott szerepet (feleség) válás követte és ezt a kötődést-elválást dolgozza fel fotósorozatán. Mintegy terapeutikus módon családtagjaira és ismerőseire – legyen az gyermek vagy akár férfi – adta saját, egykori menyasszonyi ruháját. A menyasszonyi ruha deheroizálását felvállalva, esetlenül, sokszor mezítláb, fátjollal vagy anélkül állnak, pózolnak – ők valóban jelmez hordanak.

Szabó Benke Róbert az ismerősei közül kért fel olyan, 25 évesnél idősebb nőket, akik még hajadonok. A hagyományos társadalmi elvárás szerint azonban már régen meg kellett volna találniuk az igazit, Szabó Benke modelljei (akik között ismert és ismeretlen szereplők is vannak³²), a Hajadonok (3. kép) saját környezetükben viselik ugyanazt a fehér (egyen) ruhát, tüntetőleg képviselik, hogy semmi különös jelentősége nincs, „csupán játékból öltötték magukra” az egyébként rendkívül színpadias, széles vállbetétekkel ellátott³³ ruhát. „Bár különböző egyéniségek, annyiban mégis megegyeznek, hogy öntudatosak és magabiztosan hordják a ruhát... Az egészséges, viruló nőkről készített portréival vizuálisan cáfolta azt az ősi sztereotípiát, amely szerint az egyedül élő nők szerencsétlenek volnának.”³⁴

Az ezredforduló után tendenciózusan (újra) felértékelődött az esküvő, a házasság jelentése. A kortárs művészek ebben a kérdésben ambivalens módon foglalnak állást: egyrészt továbbbábelnek a korábbi stratégiák, az elutasítás vagy szubverzió; de ugyanúgy tetten érhető az azonosulás, közeledés a hagyományos női szerepelvárásokhoz, ahol a feleség pozíciója továbbra is kötelező és vágyott szerep marad.

Jegyzetek

- 1 ANDRÁS Edit: *Az angyalt imádod bennem?* In: Nagy Kriszta x-T Eddig. Szerk. BENCSIK Barnabás. Budapest, ACAX-WAX, 2007. 9.
- 2 Az angol, illetve magyar terminust az alábbi, a dolgozathoz felhasznált szakirodalom használja (a teljesség igénye nélkül): ANDRÁS Edit: *Kulturális áttöltözés. Művészet a szocializmus romjain.* Budapest, Argumentum Kiadó, 2009.; *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe.* [kiállítási katalógus] Szerk. PEJIC, Bojana – ELLIOTT, David. Stockholm, Moderna Museet, 1999.; STOKIC, Jovana: *Un-Doing Monoculture. Women Artists from the „Blind Spot of Europe” – the Former Yugoslavia.* <http://www.artmargins.com>
- 3 ANDRÁS, 2009. 9.
- 4 GRIGAR, Ewa: *The Gendered Body as Raw Material for Women Artists of Central Eastern Europe after Communism.* In: JOHNSON, Janet Elise – ROBINSON, Jean C.: *Living Gender after Communism.* Indiana University Press, 2007. 87.
- 5 A magyar művészetben szinte láthatatlanul működő női alkotók közül egyedülálló a hetvenes években működő Velei Textilműhely munkája. A műfaj határait feszegető, azok átlépését, meghaladását célzó tevékenységük előzménye és hivatkozási pontja lett, illetve lehet a későbbi generációknak, a nők önreflexiójával és a nők (ön)reprezentációjának kérdéseivel foglalkozó gondolkodásnak, művészi kísérleteknek.
- 6 GRIGAR, 2007. 87.
- 7 ANDRÁS Edit: *Vízpróba a kortárs (nő)művészetben, (nő)művészekben.* In: *Vízpróba* [kiállítási katalógus] Szerk. ANDRÁS Edit – ANDRÁSI Gábor. Budapest, Óbudai Társaskör Galéria, 1995. 35.
- 8 DIJKSTRA, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture.* New York, Oxford, Oxford University Press, 1986. 37.
- 9 Nagy Kriszta x-T: *A házimunka változatossága* (1997) c. képén olvasható szöveg.
- 10 *Teljesítem a kötelességem* (1995), *Ma sem voltam a strandon* (1994) illetve *Munkám gyümölcse* (1996)
- 11 Részlet a projektleírásból. www.fabriciusanna.com
- 12 *Eddig.* WAX, Budapest, 2007. március 3 – április 9. Kurátor: Bencsik Barnabás.
- 13 Eredetileg a 2005-ös Velencei Biennálé magyar pavilonjához beadott projektterv volt.
- 14 BETTELHEIM, Bruno: *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek.* Budapest, Gondolat, 1988. 81.
- 15 BETTELHEIM, 1988. 81.
- 16 Egy korábbi kiállítás projektjében egyszer már „áruba bocsátotta magát” Nagy Kriszta. Az *Akcio* c. kiállításon, (2005. Godot Galéria, Budapest) ahol csupa egyméretű, egyenárú képét kínálta kritizálva a hazai műtárgypiac működési mechanizmusát, két képe lógott, külön kisteremben, *Kriszti brillgyűrűben* (2005) és *Csipkerózsika halott* (2005). Ezzel a gesztussal becsempészte saját, magánéleti társatlanságát és „piaci jelenlétét”.
- 17 András Edit, Turai Hedvig és Oltai Kata publikálatlan interjúja Nagy Krisztával, 2007. február.
- 18 DIJKSTRA, 1986. 14.
- 19 Korábban már szembe ment egyszer a média által diktált párvalasztási értékrenddel, amikor bejelentették közösen házassági szándékukat Geszti Péterrel az Index internetes fórumon (2004). Nyilvánosságra hozott állásfoglalása,

művészi *statement*-je, amely tulajdonképpen egy kérdés-felelet formában megfogalmazott „lánykérés”, arról árulkodik, hogy „a szándék igazi” és tőle, a nőtől származik. Társkeresése azonban csak látszólagos, hiszen nem valódi érzelmek, valódi vágy és együttélés szándéka vezérli, csupán a társadalmi berendezkedés kikerülhetetlen velejárójaként kezeli a házasságot.

- 20 A munka megtekinthető: www.mucsarnok.hu/new_site/dl/2009/5.pdf
- 21 DLA mestermunkáját pályázatként adta be Göbolyös Luca és Pilinger Erzsébet a 2009-es Velencei Biennálé magyar pavilon kiállításának megvalósítására.
- 22 Részlet Pilinger Erzsébet kurátori pályázatából.
- 23 Turai Hedvig opponensi véleménye nyomán.
- 24 Az értelmezéshez Julia Kristeva *abject* fogalma ad további segítséget. Az *abject*, vagyis a visszataszító, undorító, alantas fő kategóriái az étel, a testi átváltozások, a menstruáció vagy a halál, amely fenyegetően hat a világ és az egyén viszonyában, hiszen épp a kettő közötti egyértelmű határt veszélyeztet. KRISTEVA, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection.* New York, Columbia University Press, 1982. Magyarul olvasható részlet: *Bevezetés a megalázottsághoz.* (Ford.: Kiss Ágnes). In: *Café Babel*, 1996/20. 169–185.
- 25 ANDRÁS, 2007. 11.
- 26 FRIESE, Susanne: *The Wedding Dress: From Use Value to Sacred Object.* In: *Through the Wardrobe: Women's Relationships with Their Clothes.* Szerk. GUY, A. – GREEN, E. – BANIM, M. Oxford–New York, 2001. 53.
- 27 Az esszé azóta többször újra kiadták. PL. RIVIERE, Joan: *Womanliness as a Masquerade.* In: RUITENBEEK, Hendrik M. (Szerk.): *Psychoanalysis and Female Sexuality.* New Haven, College and University Press, 1966.
- 28 DOANE, Mary Ann: *Film és maszk. A női néző elmélete.* In: *Metropolis*, 2006/11. 57–62.
- 29 A sorozat megtekinthető a művész saját honlapján: www.lucagobolyos.hu
- 30 SONTAG, Susan: *A pusztulás képei.* Európa, Budapest, 1972.
- 31 Alexine Chanel (F) + Szabó Benke Róbert (H): *On and On and No and No.* Kurátor: Váradi Zsófia. 2B Galéria, Budapest, 2008. február 18 – március 30.
- 32 *A Hajadonok* egyik modellje a korábban tárgyalt Göbolyös Luca volt.
- 33 Mely ruha a 80-as évek *power dressing* stílusát imitálja, melynek egyik jellegzetessége volt a vadul széles válltömlő, és keskeny derékszabás. A *power dressing* filozófiája az öntudatos, szabad, autonóm, karrieristának tartott, ún. „dolgozó nőt” életszemléletét képviselte, aki megtagadja a hagyományos női szerepleosztást és a kiszolgáló pozíciót.
- 34 TATAI Erzsébet: *Nem és nem.* In: *Balkon* 2009/3, 35–37.

Desired and Expected: Get Married! An inquiry of contemporary artistic strategies from a gender aspect

Allegedly, the happiest day for a woman is when she gets married, when she ties her life to that of a man, swearing eternal fidelity “for better, for worse.” But what happened before, and more importantly, what happens after that special day? Why does it have a magical significance when somebody is a bride and engaged? Why is the wedding gown considered almost like a fetish? And finally, what kind of role does the dominant social system of values expect the wife to follow?

Each society creates a knowledge of gender identity, its content and set of rules, as well as their appropriate symbols,

and expects its member to learn the normative ideals that are acceptable in that society. In Western (Judeo-Christian) culture, which is based on the idea of monogamy, marriage is conceived along its fixed cultural representations and ideas. Marriage, as the sole means of social career, has an age-long tradition. In this system masculine and feminine (groom/bride, husband/wife) roles refer to the institutions and organisations controlling sexuality, as well as the subjective experiences of gender roles. Marriage as a cultural institution delegates well-defined and, over the centuries, hardly altered roles to women. It defines the place of the woman in the private sphere, as opposed to the life model of women stigmatized as “careerist women.” The preferred place for woman is the kitchen, with household jobs. The “good wife” is not only an excellent housekeeper, but also an excellent mother. Traditional elements of female life, like child bearing, bringing up children are socially expected obligations. Furthermore, she should also be silent, forgiving, economical, passive, and even asexual, more precisely, her sexuality should be preserved

exclusively for her husband. Any woman who does not get married, and remains a spinster, with all the negative connotations of this status, is sharply opposed to the bachelor’s independent life. According to the still prevailing, culturally constructed and highly polarised distribution of gender roles, the “domesticated” woman is understood in opposition to the seductive, free spirited female, whose sexuality can be threatening to men (c.f. *femme fatale*).

In my paper I focus on Hungarian contemporary works of art from the period of transition that investigate the social, economic, and cultural issues of the time, but also the transformation, trends, ways and speed of the changes of male and female role models. All these will be considered from a gender point of view. My approach to the topic is issue-based, I do not intend to provide a complete survey of relevant works of art of contemporary Hungarian women artists or those of the recent past. I rather examine the (self-)reflection of these artists through a specific gender (female) role, that of the *wife*, and the implicit benefits of the role.

Borz Kovács Sándor élete és munkássága

Borz Kovács Sándor neve ismerősen csenghet azok számára, akik egy kicsit is ismerik a hazai dizájn történetét. Ha valakiről, hát Borzról igazán elmondható, hogy egy olyan belső erővel rendelkező, újra és újra hitet adó, magas fokú életszeretettel megáldott, szuggesztív egyéniség volt, akit különös személyiségének és a vele született tehetségének köszönhetően méltán emel legnagyobbjai közé a magyar formatervezés szakma. Teljesítményét még azok a kortársak is elismerték, akiknek teljesen más elképzelésük volt a szakmáról. Mindezek dacára csak elvétve olvashatunk Borz Kovács életéről, a szakmájában nyújtott teljesítményéről. A feldolgozatlanság oka részben a forráshiány lehet, hiszen a tárgyakon kívül, illetve a Vadas József Borzról írt tanulmányán kívül kevés Borzzal kapcsolatos írott forrást találtam.¹ Hozzá kell tenni, hogy Pohárnok Mihály jóvoltából nemsokára hozzáférhetővé válik a Borz Kovács-hagyaték, ami kutatásom kiindulópontját jelentette. Kutatásom során olyan emberekkel beszélgettem (Ferencz Istvánnal, Csíkszentmihályi Péterrel, Pohárnok Mihállyal, Flamm Györggyel és nem utolsósorban Király Józseffel), akik szakmailag és emberileg is közel álltak Borzhoz.

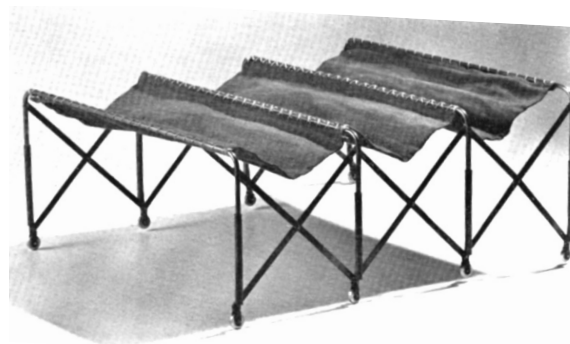
Azt mondom, hogy Borz, pedig a Borz csak ragadványnév, eredeti neve Kovács Sándor volt. A Borz nevet még jóval a főiskolás éveitől kapta a hajviselete és furge mozgása miatt. De volt egy másik neve is, amit a tanítványai ragasztottak rá a főiskolán. Ők csak Garabonciás diáknak hívták, mert szerintük úgy száguldott a főiskola folyosóján vadásztáskával a hátán, pipával a szájában, és úgy mosolygott hozzá a bogárfekete szeme, mint a mesék garabonciás diákjának. „Mindig nagy huzattal jött majd ugyanolyan nagy huzattal is távozott és örvényként húzta maga mögött mindazokat, aki szeretettek volna nyomába szegődni” – mesélték róla tanítványai. Jól lehet a személyisége valóban magával ragadó lehetett, első sorban nem ez tette őt a hazai dizájn történetének elsőrangú szereplőjévé, hanem a kor szemléletéhez képest újszerű gondolkodásmódja, illetve problémamegoldó képessége, amihez egy páratlan műszaki készség is tartozott.

A 60-as években a belsőépítészet, tágabb értelemben pedig az emberi környezet korszerűsítésének lehetőségeire keresett és talált válaszokat. Olyan formatervezett, jól működő hétköznapi tárgyakat szeretett volna alkotni, majd sorozatban gyártatni, amellyel ésszerűbbé és emberibbé lehetett volna tenni a mindennapi életet. Nagy kihívást jelentett mindez, de makacsul hitte, hogy alkotásaival egy új életvitel-mintát tud adni, amely sorozat-gyártott tárgyak képesek lehetnek arra, hogy befolyásolják a társadalmi igényeket és a termékek minőségét. „Egy olyanfajta türelmetlenség, értelmes emberi türelmetlenség élt Borzban, hogy a múltat, az akkori jelenben is szirupos katyvaszos, nem mindig teljesen tiszta és jó értékű világot szerette volna valahogy tisztára mosdatni. És vadul csinálta a maga ötleteit, a maga világát, egyedül.”² Minderre alig pár év állt rendelkezésére a Főiskola elvégzése után, hiszen nagyon fiatal volt, mindössze 33 éves, amikor meghalt.

Alkotói tevékenységét tekintve Borz kreatív eredetisége a főiskolán kezdett kibontakozni. 1959-ben felvételizett az Iparművészeti Főiskolára. Ezekben az években a képzőművészeti irányultság hangsúlyosan jelen volt az Iparművészeti Főiskola oktatásában. Ezt bizonyítja, hogy olyan, a képzőművészethez kötődő tanszék működött a főiskolán, mint a díszítőfestő. Így

nem is meglepő, hogy az iparművészeti főiskola felvételijére a hallgatók többsége komoly képzőművészeti előtanulmány után jelentkezett, a hagyományos esztétikai elvárások, a megfelelő rajztudás és formaérzék birtokában. Borz ettől egy merőben eltérő szemlélettel érkezett a felvételire, ami a rajzaiban is markánsan megmutatkozott. Társaihoz képest, akik képzőművészeti oldalról közelítettek egy-egy feladathoz, ő nem redukálta le a tervezést kizárólag formaproblémákra, hanem tervező iparművészként munkáiban a fizikai használhatóságon, a megfelelő technika- és anyagválasztáson volt a hangsúly. Lehet, hogy Borz Kovács Sándor tervezői magatartása is másféleképpen alakult volna, ha az édesapjától kapott útravaló nem határozza meg ilyen erőteljesen a gondolkodásmódját. Apja gépészmérnök volt, nevéhez fűződik egy szenzációs szabadalom, amit róla neveztek el, az úgynevezett Kovács-motort. Az általa irányított Fehérvári úton működő Kovács-féle kismotor- és gépgyárban folyó munkákba Borz már kicsi korától kezdve beegített. Mindez azért fontos, mert egész fiatalon közel került ahhoz a konstruktóri szemlélethez, belelátott azokba a gyártási folyamatokba, amelyek egy korrektebb és matematikailag pontosabb tervezésre neveltek. „Tudta mi a lakatosmunka, tudta mi a poliészter munka, ezeket a részterületeket pedig sokkal jobban érezte, mint mások.” Nem esztétikai, hanem tartalmi kérdést csinált a tervezési folyamat során, ahol nagyon alaposan és részletesen végiggondolt minden egyes apró részletet, csomópontot. Ez az, amiben egyedülálló volt ekkor.

Csakhamar feltűnést is keltett tanárai és a társai körében a hagyományostól eltérő gondolkodásmódjával és szokatlan ötleteivel. Társai ugyan kezdetben meglepődtek Borz ákombákomnak tűnő, erős vonalakkal megrajzolt maszatos ábráin, és furcsa rajzstílusán, ahogy minden egyes vonalnál eltörte a 6/B-s Versatilja hegyét, amikor cseppet sem finomkodva, inkább erős gesztusokkal és puha vonalakkal rajzolta konstrukcióit. Igaz, Borz sosem tanult korábban rajzolni, ezért rajzstílus kezdetben visszatetszést keltett, de az hamarosan kiderült mindenki számára, hogy az évfolyamon Borz volt az egyetlen, aki tudta, hogyan kell az adott feladatot úgy megoldani, hogy abból adott esetben egy gyártásra alkalmas tárgy szülessen. És a működőképesség, a funkció szempontjából Borz verhetetlennek bizonyult a többiekkel szemben, mert az ő tárgyai már a kezdet kezdetén okos és eredeti szerkezetek voltak. Jó példa erre a főiskola első évében tervezett összecusukható óvodai ágy-terve (1. kép), virágtartói, telefonfülke-terve vagy a diplomamunkája, amely a Főiskola történetében



1. kép: Óvodai ágy terve. Fotó: Vadas József

is egy kiemelkedő teljesítmény volt. Itt ugyanis egy iparművészeti főiskolát tervezett a Kiscelli Kastély közelébe. Tudni kell Borzról, hogy nagyon alapos ember volt. A diplomamunka készítése közben módszeresen végigjárta a tanszékeket, például a textilműhelyben fölmérte az összes gépet, a gépek teljesítményét. A kerámia tanszéken figyelembe vette az összes felmerülő technológiai kérdést, hol kell kemencének lennie, hogy kéne megfelelően csoportosítani az energiaigényes üzemszerveket. Az asztalosműhelytől a kollégiumig bezárólag minden apró részletet, minden folyamatot felmért a tanszékeken zajló tevékenységekről. Ez a diplomamunka megelőlegezte a későbbi tervezési módszerét, hiszen már itt is a kirajzolódó összefüggések és kölcsönhatások szem előtt tartásával egy működő és egymással összefüggő rendszert hozott létre. Valószínűleg azóta sem volt ilyen alaposan felmérve a főiskola.

Borz ezzel a konstruktóri gondolkodásmódjával folyamatosan tágitotta, feszegette a korabeli formatervezés lehetőségeinek határait. Az a mondat, amit a korábbi tervezők olyan sokszor hallottak, hogy nem lehet valamit megcsinálni, ez a „nem lehet” kifejezés Borz esetében sokat veszített egyértelműségéből. Hozzá kell tenni, hogy tervezői magatartása is újszerű volt az őt megelőző generációhoz képest. A Borz előtti generáció nagy alakját, Király Józsefet idézve: „Borzban volt valami olyan türelmetlenség, nem minket bántó, tehát önmagához képest is egy ilyen kirobbanó, gyors gondolkodású, hirtelen döntő, nem hirtelenkedve, hanem hirtelen, rögtön, pontosan döntő figura volt. Ami azért volt meglepő, mert mi tele voltunk betojással, meg félelemmel és olyan fajta kételkedéssel, hogy Őristen, most azt mondták, hogy csináljuk ezt vagy azt és nem mertünk ellenszegülni.”³

Szrogh György építész – aki szárnyai alá vette Borzot a főiskolán – monográfiájának egy részlete jól példázza Borz alkotói magatartását, hogy bárkivel szemben ki mert állni az igazáért, másfelől rámutat arra, hogy ő a hatvanas évek közepén már egy másfajta koordináta rendszerben gondolkodott, mint akár tanárai, akár társai a főiskolán. A történet szerint Borz egyszer beszánglaldott a tanszéki szobába, hogy tanácsot kérjen Németh István tanár úrtól, egy bútor kivitelezhetőségéről. Németh nyílt szavakkal és nem is túl finom modorban lehordta Borz tervét, aki az érvek hatására kezdett összemenni, mint egy luftballon, amibe gombostűt szúrnak. Egyszer csak Borz, amikor már teljesen összeecsuklott és összeroppan Németh érvei hatására, rácsapott az asztalra, és erőteljes hangon azt felelte, hogy: „De akkor is!”⁴ Ez a makacs ragaszkodás az általa elképzelt dolgokhoz végig jellemző maradt Borzra. Mindig hitt valamiben, ezt pedig meg akarta csinálni mindenáron, és előbb-utóbb rájött a hogyan-ra is. Csak kezdetben még nem volt meg a teljes fegyvertára hozzá. De a vérében volt, hogy a dolgokat meg lehet oldani és meg is kell oldani. Ez egy nagyon fontos tervezői magatartás. Fantasztikus erő. És nyilván a két ember között – Németh és Borz között – a félreértést az okozta, hogy Borz már kiszakadt abból a hagyományos rendszerből, amibe Németh még beletartozott.

A személyes újdonságkeresés, a felfrissülés vágya mozgatták képzeletét. És ezt az újdonságkeresést tanára is támogatta, hiszen Szrogh is, akárcsak Borz hitte, hogy részesei, esetleg befolyásolói lehetnek egy folyamatnak, amely során az a sok tiszta gondolat, amely eddig csak a dohányfüstös hallgatói szobák falai közé szorult, végre megvalósulhat. Borz úgy érezte, hogy azok a ragyogó elméletek, amelyek eddig csak papíron, az anyagi hordozóktól elválva léteztek a kivitelező diktálta kötöttségek miatt, most végre teret nyerhetnek maguknak. Ráértett a lehetőségre, de nemsokára tapasztalnia

kellett, hogy a nagyszerű és tiszta gondolatok megvalósítására még várni kell, hiszen alapvető dolgok hiányoztak a megvalósításukhoz. Ilyen alapvető hiányosság volt, hogy a főiskola nem volt felszerelve korszerű gépekkel a 60-as években és ezek hiányában nem folyhatott korszerű oktatás az iskola falain belül. Így elmondható, hogy a főiskolai építész-belsőépítész oktatás Borzék idejében teljesen kézműves jellegű volt. Király Józsefet idézve, „olyan 6B-s.”

Ugyanilyen probléma volt, hogy nem volt élő kapcsolata a tanszéknek a korszerű gyártóberendezésekkel működő bútorgyárakkal sem. Csoportos látogatások voltak, de ez kevés volt. Vagyis elméletben sok mindent megtanulhattak a diákok, de ha konkrét tervezésre került sor, akkor alapvető technológiai szempontokkal nem voltak tisztában. Borzra mindez nem volt jellemző. Őt a technológiai, szerkezeti, funkcionális dolgok izgatták, a részletproblémák, hogy hogyan lehetne a részt és az egész harmonikus egységbe forrasztani, és mindezt az emberi használatra a legalkalmasabbá tenni. A tárgyban rejlő humánus, a valós emberi igények kiszolgálására törekvés, a tárgyak ésszerű használhatósága, az alaposan átgondolt funkciók jellemezték Borz munkáit. Bútorterveinél elsősorban nem az egyedi igény dominált, hanem olyan típusbútor megszerkesztésére törekedett a főiskolás éveitől kezdve, amelyek tömegigényt voltak képesek kielégíteni.

Ezzel szemben a főiskola elvégzése után Borz számára képtelenség volt tervező iparművészként megalkuvás nélkül beépülni a bútorgyárakba. Miután ezek az üzemek nagyjából azonos gépekkel voltak felszerelve, hiába fejlesztették a hatvanas évek végén a gyárakat, az azonos gyártási technológiának köszönhetően igencsak színtelenné, homogénné váltak a gyárakból kikerülő termékek. Ha valaki egyedi formavilágú tárgyat szeretett volna ezekben az időkben vásárolni, akkor ezt a Képcsarnok és az Iparművészeti Vállalat boltjaiban tehetette meg, ahol az iparművészek zsúrizett alkotásait árulták, köztük Borzét is.

Sikeres felvételijének évében minden jelentkezővel aláíratattak egy papírt, amiben kötelezték a leendő hallgatókat, hogy az iskola elvégzése után vidéken folytatják munkájukat. Így érkezett meg 1964-ben Borz a szegedi Csongrád megyei Tervező Irodába. Első munkája a csongrádi Zeneiskola belső tereinek felújítása volt. Ezt a megbízást követte a hódmezővásárhelyi üzletsorok belsőépítészeti kialakítása. A későbbi eredmények tekintetében a két hivatalos megbízásnál fontosabbak voltak Borz első tárgy-kísérletei. A Szegeden összegyűlt baráti társaság kezdetben megmosolyogta Borz ötletét, amikor összevásárolt mindenféle kész műanyag terméket, például tejes kannát, és ezeket a műanyag-termékeket átfúrva, átlukasztva lámpákat konstruált belőlük. Itt jött be először Borznál az a gondolat, amit később a lámpacsaládjainál fejleszt majd ki, hogy bizonyos elemek különféle állapotából, azok módosításával új tartalmakat hozzon létre.

Nagyszerű társaság verbuválódott a szegedi Csomitérvben (Csongrád-megyei Ipari Tervezőiroda) Borz körül, építészekből, belsőépítészekből. De ez a szellemi műhely azon nyomban felbomlott, mihelyt Borz meghívást kapott Szrogh Györgytől a főiskola tanársegédi állásra 1966-ban. Figyelemre méltó tanári gárda vette körül, hiszen ezekben az években ott tanít a főiskolán Jurcsik Károly, mellette a teljesen eltérő gondolkodásmóddal bíró Makovecz Imre, illetve a mesterek, Szrogh György és Németh István, valamint tanársegédként Csikszentmihályi Péter és Rubik Ernő. És megint szerencsésen játszott a sors Borz kezére a lehetőségeket, mert most már, mint tanársegéd felvetette a kísérleti műhely beveze-

tésének lehetőségét a belsőépítész oktatásba, hogy ezzel is a tervezés korszerűbb, gyakorlatiasabb oldalára helyezze a hangsúlyt. A Borz által szorgalmazott változás szerencsésen találkozott az akkori rektor, Pogány Frigyes szándékával, aki szerette volna a főiskolai oktatást átstrukturálni. A Borz által bevezetett műhelygyakorlaton különféle anyagkísérleteket végeztek a hallgatók és sikerült elérnie, hogy néhány korszerű gépet megvásároljon a főiskola, amit szintén használhattak az órán a diákok. Ez a kísérleti műhely azóta is szerves része a főiskolai tantervnek, aminek létrejötté tehát Borz elvitathatatlan érdeme. A főiskola kísérleti műhelyében 1966-tól csupa olyan kísérleti tárgy született, amivel Borz is foglalkozott a saját, otthoni, Tűzoltó utcában berendezett műhelyében. Volt ott papírszék, görgő-kísérlet, különféle fémmunkák. Borz írásában olvashatunk arról, mennyire fontosnak tartotta ezt a kísérleti műhelyt, így ír róla: „Egy magas szintű tervezés bázisává válhatna, ahol a vázlat érlelése a prototípus” elkészítéséig folya. „Ide eljutni azonban az építészet és a tárgyak világában egyaránt csak társakkal remélhető, s ebben a Főiskola szerepe, mint a jövő generációinak nevelője-elvitathatatlan. A társak teammé szerveződésének legfontosabb eszköze pedig a munkák valódi értékének megfelelő elismerése és oktatása, mely kiválasztaná a tervezők leghatékonyabb rétegét.”⁵

Mint tanársegéd részt vett az elméleti oktatásban is, korrigálta a főiskolások munkáit, de mindig sietett, nem volt ideje arra, hogy minden hallgatót végig korrigáljon. Különböző is csak azokhoz a hallgatókhoz volt türelme, akikben volt spiritusz, szenvedély. Akiknek érdemes volt valamit mondani. Borz tanítványaitól tudom, hogy miután leült melléjük korrigálni, nem tudták nem észrevenni, hogy a Borz Kovács hatalmas kezein mindig olajfoltok, sérülések nyomai látszottak. Ennek oka az volt, hogy tanítás után mindig rohant az otthoni műhelyébe dolgozni, ahol az édesapja segített neki. És azért járhatott szabadon ki-be a főiskolán, azért vette őt körül a védelem a tanszékvezető, Szrogh György részéről, mert Szrogh úgy gondolta, hogy ezé a fiúé lesz majd a jövő, és amit Borz akkor csinált ebben a kicsi műhelyben, az a magyar formatervezést tekintve sorsfordító lesz. Borz azon fáradozott, hogyan lehetne műhelyében kisipari körülmények között sorozatgyártás természetű és magas ízléskultúrával bíró tárgyakat létrehozni itthoni alapanyagokból. Műhelye nem volt felszerelve olyanfajta célgépekkel, amelyek alkalmassá tették volna a nagyüzemi gyártás feltételeit, és jóval könnyebbé és gyorsabbá tették volna munkáját. De a rossz körülmények és a rossz határfok ellenére kitartóan hitt abban, hogy minden tárgy, amit műhelyében csak a prototípusig vagy a kis szériagyártásig tudott kifejleszteni, mihelyt sorozatgyártásra kerülnek, képesek lesznek a korszak által felvetett társadalmi igényekre értelmes választ adni. Vagy ahogy ő fogalmazott: „...az ember és a környezet állandó kölcsönhatásából létrejövő mozgást a tudatos jobb irányba terelni.”⁶ Ugyanakkor elismerte, hogy ezek a tárgyak magukon viselik műhelye kötöttségének nyomait, „a speciális kis szériájú gyártás típusjegyeit.”⁷ Ami azt jelenti, hogy ilyen kisipari üzemből ugyan az elvét meg lehetett konstruálni egy nagyüzemi gyártásra szánt tárgynak, de nem úgy kell elkészíteni, mint a nagyüzemből sorozatgyártásra kész terméket, mert mások az eszközök, a technikai feltételek.

Itt a műhelyében készült el a formailag is nagyon kiérlelt, nagyon kiszámított, szórt fényt adó Rizike nevet viselő lámpacsalád (2. kép). A 25 cm átmérőjű lámpatestnek óraüveg volt az alja és volt egy kis pereme, amit az állékonyság és a látvány miatt készített. Ez a visszaperemezett szél jelölte meg



2. kép: Rizike. Fotó: Vadas József

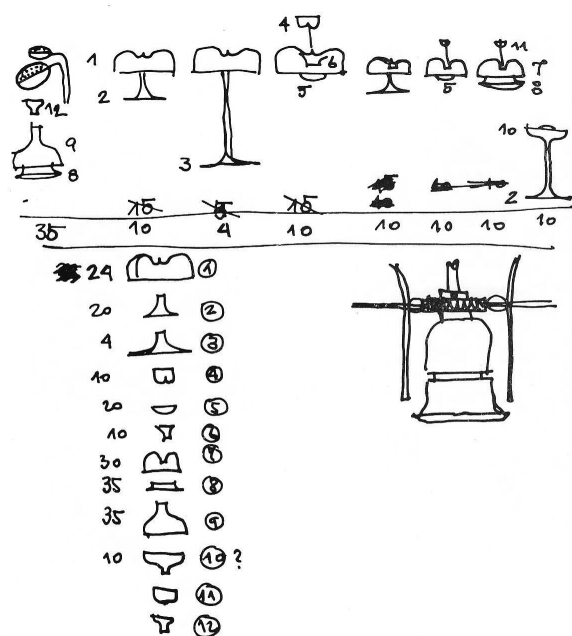
azt a vastagságot, amely megfelel a nagyüzemi gyártás során az eredeti anyagvastagságnak.

Itt készült az 5 tagból álló függőlámpacsalád, a Toboz, illetve a csővázas ülő- és asztalgarnitúra. A bolygó kerék egy különös találmánya volt. Az aszimmetrikus felfüggesztésű görgőnek a megfelelő kialakítása egy hatalmas műszaki problémát jelentett, jóllehet látszólag csak egy forgó kerék-részletről van szó. De ahhoz, hogy a szék stabil legyen, hogy ez a bolygó kerék úgy görgesse a széket, hogy az ne fusson ki az ember alól, ehhez találta ki azt a szerkezeti megoldást, hogy egy függőleges és egy ferdén futó tengelyt egy rúdban egyesített, ami a kerékbe futott bele.

A műhelyében tervezte a fotelágyát is (3. kép). Ennek a többfunkciós bútornak a lényege, hogy a megfelelő irányba mozdítva a bútor akár fotelként, akár fekvő alkalmaságként lehessen használni. De ugyanitt készült a poliuretán habból szilárd kéreggel kivitelezett piros karosszéke is tanítványa, Ferencz István közreműködésével. És ugyanitt készültek szériában a híres Vargánya lámpái is (4. kép). Óriási ugrás, egy hősi küzdelem volt a részéről, amit ő ebben a műhelyben létrehozott. Ebben az időben, annak a határait feszegette, amit egy ember ilyen körülmények között elérhet.



3. kép: Szétszedhető fotel. Fotó: Vadas József



4. kép: Vargánya lámpacsalád terve. Fotó: Vadas József

Borz példaértékűnek tekintette a finn tárgykészítést, és lehetőséghez mérten szerette volna ezt a kis házi üzemet olyan tulajdonsággal felszerszámozni, amely képes arra, hogy felvegye a finn tárgykészítéssel a versenyt. A skandináv hatás nem Borz Kovács Sándornál jelentkezett elsőként. Az őt megelőző építészgeneráció tagjai a 2. világháborút követően, Dániából Magyarországra hazatérve már magukkal hoztak egy északi, skandináv fertőzést. Nyilván Borz ismerte ezeket az építészeti elveket. Amiben viszont az ő gondolkodásmódja újszerűnek mondható, hogy abban az időben ilyen konkrétan senki nem gondolkodott azon, hogy egy magas szintet elért finn ipari gyártáshoz, esztétikához hasonló színvonalat célozzon meg a tárgytervezés területén Magyarországon.

Érdekességgként meg kell említeni Borz finnországi utazását 1968-ban. Mielőtt elutazott volna, megtanult finnül. Arra gondolt, hogy akkor tud közel kerülni egy kultúrához, ha megtanulja a nyelvüket. És igaza lett. Mert igazán úgy lehetett bejutni a finn lelkhöz, ha az ő nyelvükön szólalt meg. Látták azt a szeretetet és erőfeszítést, ami ebből a gesztusból eredt. A fiatal magyar tervező nagyon jól érezte magát egy olyan országban, ahol a nagy földrajzi távolság ellenére is hasonló konstruktív tárgytervezői gondolkodással találkozott. Miután hazatért rengeteget mesélt Yrjö Kukkapuro munkáiról, módszereiről, mert Kukkapuro egyszerű, tiszta funkcionalitása rendkívül közel állt Borzhoz.

Tárgyai 1969-ben szerepeltek a Fiatal Iparművészek tárlatán az Iparterv kiállítótermében, 1970-ben az Ernst Múzeumban rendezett országos belsőépítészeti kiállításon, 1972-ben kilenc művésztszával együtt, a Magyar Design bemutatóján a Fészek-klubban, a Tíz kísérlet című tárlaton, amelyet Vadas József a „hazai dizájn premierjének”⁸ nevezett.

Élete utolsó éveiben ő is részt vett a házigyári konyha-programhoz kapcsolódó kutatásban, de nem sokkal a kutatás elkezdése után, 1973 januárjában meghalt. A megálmodott cél, hogy termékei sorozatgyártásra kerüljenek az ő életében nem valósultak meg. Hitt szakmájának társadalmi jelentőségében és egy olyan eljövendő korban, amikor majd a gyártó üzemek

a gazdasági kényszer hatására belátják, hogy a piacon csak magas szintű használati értékkel rendelkező termékek előállításával maradhatnak életképesek.

Ez a fantasztikus alkotói folyamat váratlanul és hirtelen szakadt meg. A korra jellemző kérdések foglalkoztatták, amely problémákat merész és előremutató elképzelésekkel igyekezett megválaszolni. A válaszok jóval túlmutattak saját korának lehetőségein. Természetes tehetségének és magabiztos ítélőképességének birtokában tiszta, érthető képletekben gondolkodott. Életműve megkerülhetetlen teljesítmény a hazai dizájn történetével foglalkozók számára, hiszen Borz egy gyönyörű tűzijátéka volt a magyar dizájn történetének.

Jegyzetek

- 1 VADAS József: *Borz' Kovács Sándor*. In: *A művészi ipartól az ipari művészetig*. Szerk. NAGY Ildikó. Budapest, Corvina Kiadó, 1979. 83–92.
- 2 Elhangzott 2009. október 4-én a Király Józseffel történt beszélgetésen.
- 3 Elhangzott 2009. október 4-én a Király Józseffel történt beszélgetésen.
- 4 SZROGH György: *Vallomások*. Budapest, Kijarat, 1999. 30.
- 5 BORZ KOVÁCS Sándor: *Egy designer Magyarországon*. Önéletrajzi írás.
- 6 Uo.
- 7 Uo.
- 8 VADAS József: *Mindennapi dizájn. Egy 68-as bútor*. In: *Kritika*, XXXVII. 11. sz. 2008.

The Life and Art of Sándor Borz Kovács

Borz was not only a man of great internal power, but he also had a cheerful attitude towards life. Due to his extraordinary personality and his outstanding talent he is justly considered as one of the most gifted designers.

During the 1960s he did research into interior design and as a consequence mainly dealt with the modernisation of human surroundings. His desire was to create and mass-produce objects which would make life more comfortable. Although aware of the scale of his ambition, he firmly believed that through his creations he could give rise to a new kind of life-style in which his high-quality mass-products would meet the needs of society.

He attended the School of Applied Arts from 1959 to 1964. He was soon taken notice of due to his successful and original early inventions. Throughout his entire life Borz tried to widen the existing boundaries of designing. After graduating he worked as an assistant lecturer and focused on broadening his theoretical knowledge of design to serve as the basis for his practical-mindedness. He introduced workshop lectures and persuaded the college to acquire up-to-date machines. Since his workshop lacked any appropriate equipment for large-scale production, his chief concern was how to produce hand-crafted objects on a mass level. Despite unsatisfactory conditions, Borz firmly believed that any object could be mass-produced and become commonly used. In this his ideal was the Finnish production.

Among his inventions the 'Rizike' (radiating diffuse light) and the 'Vargánya' lamp family are of significant importance, not to mention his table-settee combination. Not only did he want to address the problems of his contemporaries but also come up with solutions that would satisfy later generations as well.

KÖRMENDY KLÁRA ANNA

Szakralitás a kortárs építészetben: a nový dvůri Miasszonyunk ciszterci kolostor és a loppianói Mária Istenanya templom

Bevezetés

Mi köt össze két templomot, azon túl, hogy mindkettő – szakrális jellegéből fakadóan – Istenre „nyitott”, az Ég felé törekvő teret kíván létrehozni? Lehetséges a XXI. században olyan ősi vagy új szimbólumokat használni, melyek érthetőek a mai ember számára, s melyek segítik a szakralitás megélését? S mindez hogyan nyilvánul meg az épületek építészeti kialakításában, művészi megfogalmazásában? Ezekre a kérdésekre kerestem a választ két kortárs szakrális épület: a nový dvůri Miasszonyunk ciszterci kolostor és a loppianói Mária Istenanya templomok vizsgálata során. A két templom két teljesen eltérő kontextusban született: míg az előbbi egy zárt, kis létszámú, a világtól elvonult szerzetesi közösségnek; addig az utóbbi egy nyitott, nagy létszámú, a világ minden részéről hosszabb-rövidebb időre ideérkező lakosai révén folyamatos változásban lévő település számára épült. Bár a tanulmányban elsősorban magukkal a szakrális terekkel, különösen azok belső terével s szimbólumaival foglalkozom, fontosnak tartom kiemelni ezt a tágabb összefüggést, melyek meghatározzák az épületek alapvető karakterét. Sőt, nem csak a külső jellegzetességeket (a funkcióknak megfelelő kialakítást, elrendezést, stb.), hanem sokkal inkább egyfajta „belső” hozzáállást, szemléletmódot, ha úgy tetszik „lelkiséget”, mely az épületet megrendelő közösségekből ered. Lehetetlen teljességükben vizsgálni ezeket a mai épületeket – részben a szakirodalom hiánya, a kolostor elzártsága miatt, részben az időbeli közelségük miatt. Mégis remélem, hogy sikerül legalább egy-két szemponttal hozzájárulnom a megértésükhöz.

Nový Dvůr, Miasszonyunk ciszterci kolostor és templom

A kolostor építésének körülményei: John Pawson és a ciszterek találkozása

A burgundiai Sept Fons, a Ciszterci Rend Szigorú Obszervanciájához tartozó (közismert nevén trappista) kolostor az 1990-es végén, a szerzetesek létszámának megnövekedése lévén döntött úgy, hogy új kolostort épít Nyugat-Csehországban.¹ Az új kolostor számára kiválasztott 250 hektáros terület több mint negyven éve elhagyatottan állt, rajta romos állapotú XVIII. századi, egykor a tepli premontrei kolostor mezőgazdasági területéhez tartozó barokk udvarházzal és melléképületekkel.² Az építkezés 2000 márciusában a főépület és hozzátartozó épületszárnyak egyes részeinek felújításával kezdődött, amellyel a John Pawsonnal együttműködő Jan Soukup cseh építész és irodáját, az Atelier Soukup-ot bízták meg. A kolostor teljesen újjépítésű templomát 2004. szeptember 2-án Máriának szentelték.³

A nový dvůri épületegyüttes kialakítását – helyszíni adottságokon túl – a ciszterci rend kezdeteitől fogva jellegzetes építészeti hagyományai is meghatározzák. Egyes korai káptalani határozatok, illetve Clairvaux-i Szent Bernát az Apologia ad Guillelmum abbatem című írása adták meg az olyan alapvető építészeti alapelveket, mint a kolostorok városoktól távol való felépítését, a túlzott díszítés, így a színes üveglablakok és a falfreskók használatának elkerülését.⁴ Szent Bernát írása jól érzékelteti, hogy a formai kialakításra vonatkozó szabályok elsősorban nem építészeti megfontolásból fakadtak, hanem spirituális hozzáállásból.⁵

Ezek a szempontok szolgáltak kiindulópontként a nový dvůri Ciszterci Rend Szigorú Obszervanciájához tartozó kolostor megtervezésénél, sőt már az építész kiválasztásánál is: a megrendelők John Pawson munkásságában, építészeti minimalizmusában a ciszterci hagyományok lehetséges kortárs továbbvitelét vélték felfedezni. Az angol építész néhány éves Japán tartózkodása során kezdett az építészet iránt érdeklődni, s miután visszatért Angliába, a londoni Architecture Association tagja lett, 1981-ben pedig megalapította saját irodáját.⁶ Az első megbízásai elsősorban magánszemélyeknek készült házak voltak, a legjellegzetesebb ezek közül talán a saját családjának tervezett, puritánságáról ismert londoni háza. A későbbiekben tervezett művészeti galériákat Londonban, Dublinban és New Yorkban; Calvin Klein üzleteket, illetve várótermet a Hong Kong-i Cathay Pacific repülőtérén; majd 2006 májusában kiállítást a XII. századi Le Thoronet ciszterci monostorban: 'John Pawson: Leçons du Thoronet' címmel. A nový dvůri kolostor felépülése után bízták meg a pannonhalmi bencés szerzetesek az apátsági templom felújítási és átalakítási munkálatainak megtervezésével, melyek azonban még váratnak magukra.⁷

A kolostor épületének leírása

A kolostor épülete négyszögletes udvar köré rendezett, három szárnyában a szerzetesek lakó- és munkaterei kaptak helyet, a negyedik, északi szárnyban pedig a templom. A nyugati szárnyban szinte eredeti formájában megmaradt a rövid szárú U-alaprajzú, középrizalitos, egyemeletes XVIII. századi majorsági épület.⁸ Pawson, hogy az épület belső udvarra néző homlokzatát is megőrizze, csak a másik három szárnyhoz épített az udvar felé üvegfallal lezárt, függesztett szerkezetű dongaboltozatos kerengőt. A déli szárnyban a korábbi épület része volt a refektórium; a keleti szárnyban pedig megmaradt az átjáró a belső udvarból a kertbe, amely felett Pawson egy metszékét hagyott, így szinte „kettévágva” az épület keleti szárnyát. Mindkét szárny homlokzat-kialakításában, egyszerű kőkeretes ablakaival is a barokk épületrészhez igazodik, tiszteletben tartva annak jellegzetességeit, arányait. (1. kép)



1. kép: Miasszonyunk ciszterci kolostor, a nyugati és az északi homlokzatok, Nový Dvůr (Csehország). Tervező: John Pawson, Jan Soukup. 2004. Fotó: a nový dvůri közösség tulajdona

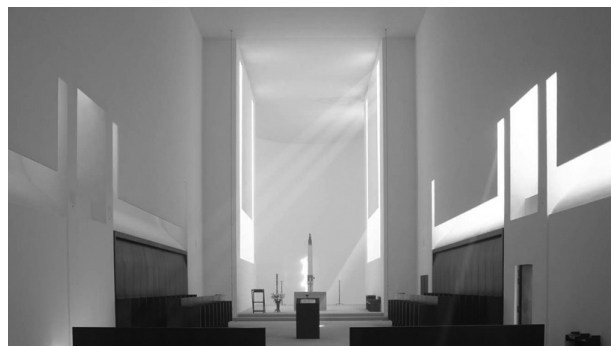
A teljesen újjépítésű, az épületből tömegében is kiemelkedő templom, a kolostorépítészeti hagyományoktól eltérően nem a kolostor egyik szárnya mellett, ahhoz csatlakozva helyezkedik el, különálló, hangsúlyos homlokzattal, hanem mintegy elcsúsztatva a kolostor mellől, az északi szárnyban áll. A nyugati szárnytól kis átrium választja el, erre nyílik a templom homlokzata. Ily módon a templom és a kolostor még teljesebb, szerves egységet alkot.

A templom egyhajós, hosszanti alaprajzú, félköríves apszissal.⁹ A téglalap alaprajzú hajót követi az annál keskenyebb, nagyjából négyzetes alakú szentély, majd az apszisban az altemplomba vezető lépcsők, amelyek a hajóból – a szentély megemeltsége miatt – nem láthatók. A templomhajó két részre oszlik: a bejáráshoz közelebb eső felében állnak a laikusok számára fenntartott padok, melyeket szentélyrekesztőt idéző fa térelválasztó határol el a szerzetesek falhoz illeszkedő, egyszerű fa stallumaitól. A két rész között, illetve a hajó szentély felőli végében egy-egy ajtó nyílik a kerengőbe. A belső tér teljesen dísztelen, egyetlen „hangsúlyos” elemei az U-alakú bevilágítók, melyek mind hajóban, mind a szentélyben megtalálhatók. Míg az előbbiek rövid függőleges és hosszabb vízszintes szakaszukkal felerősítik a hajó két térrészre oszlását, addig az utóbbiak jóval nagyobb méretűek, függőleges száruk szinte a síkfödémig ér, s így kiemelik a szentély jelentőségét. Az épület keresztmetszetén jól látható a szerkezetük: a templom oldalfalához két üveg lefedésű „kürtő” csatlakozik, melyek U-alakban nyílnak a belső térre. Így a templomba tulajdonképpen közvetett fény érkezik, a falak fehérsége és a bevilágítók nagysága miatt mégis jól megvilágított az egész tér. A szentély, a hajóhoz hasonlóan végtelenül egyszerű, egyetlen „dísz” a végében álló magas monolit köpilléren található festett faszobor, amely Máriát ölében Gyermekével ábrázolja.

Szimbólumok a nový dvůri kolostor templomában

A nový dvůri kolostor templomára jellemző minimalizmus nem csak formai „követelményként”, építészeti megoldásként van jelen, hanem sokkal inkább az épületet megrendelő ciszterciak életvitelének, szemléletmódjának kifejeződéseként. Az épületet tervező John Pawson is úgy ír a minimalizmusról, az egyszerűség fogalmáról, mint „életmódról”, mely egyfajta szabadságot ad, a felesleges dolgoktól való mentesség érzetét, a lehetőséget a lényeges dolgok felfedezésére.¹⁰ S ez a belső magatartás nyilvánulhat meg olyan külső jelekben, mint a letisztult geometriai formák, a ritmikus ismétlődés vagy bizonyos anyagok használata. (2. kép)

A nový dvůri templom már-már ridegnek ható üressége, néhol hideg fényei, tágassága első nézésre talán megdöb-



2. kép: Miasszonyunk ciszterci kolostor, a templom belső tere, Nový Dvůr (Csehország). Tervező: John Pawson, Jan Soukop. 2004. Fotó: a nový dvůri közösség tulajdona

bentik az ide látogatót. A hosszan elnyúló, tiszta tér kissé távolságtartó, nem arra tervezték, hogy alaposan bejárják, végignézzék. A szentély fényáradata a figyelmet egyenesen az oltár felé összpontosítja, hangsúlyozza, kiemeli azt. Mégis távol marad a látogatótól: fizikailag is jól elkülönül, már a szerzetesi stallumok előtt álló szentélyrekesztővel. Az ide érkező inkább csak vendég marad, aki rövid időre gyönyörködhet a templomban, csodálhatja annak fényeit, meglepődhet az itt élő szerzetesek életén; de igazából nem léphet be a térbe, nem kerülhet közel a szentélyhez, a Szentséghez. A távolságtartást sugallja (a tér hosszan elnyúló mivoltán túl, hisz a templom hosszúsága nagyjából négyszerese a szélességének) a szentély „vég nélkülsége”: az épületet kelet felől lezáró apszis a fehér falak és a szentély erős megvilágítottsága miatt szinte a semmibe veszik, alig érzékelhető a pontos elhelyezkedése, a szentélytől vett távolsága. Mintha a fehér végtelenbe tekintenénk.

Jól elkülönül tehát a szerzetesek és az ide érkező laikusok világa. A kolostor temploma elsősorban a benne lakó szerzetesek számára épül, az ő igényeiknek megfelelően. Így érthető, hogy belső tér a szerzetesi élet egyszerűségét tükrözi, s szinte mint saját tulajdonságát jeleníti meg azt. A szerzetesi fogadalmak sem csak a szerzetesekre vonatkoznak, hanem az épület formavilágában is „jelen vannak”. A tisztaságot megtaláljuk a letisztult, főként egyenes formákban, a tiszta fehér falakban, a tiszta, színezetlen fényben; s a fogalmak tisztaságában, abban, hogy minden a maga funkciójának megfelelő. A szegénységet a falak ürességében, a díszítés, a festmények hiányában; hogy csak a lényeges „kellékek” maradnak meg. Az engedelmisséget az egész templom egységes „rendjében”, koncepciójában, egységes kialakításában, a hajó szentélyhez hasonló, mégis alárendeltebb elrendezésében, amely megnyilvánul a bevilágítók azonos formájú, de jelentős méretbeli különbségében. S a cisztereknek, a bencésekhez hasonlóan az állandóságra, helyben maradásra tett fogadalmuk mutatkozik meg az épület állandóságában, amelybe csak a fény játéka hoz változást, hisz nincsenek benne mulandó stílusú részletek.¹¹

Mindezek a jellemzők az épülethez tartozóan jelennek meg, nem tolakodóan, hanem finom, letisztult, egyszerű jelenlétként. Ahogy a szerzetesek sem erőltetik az ide érkezőkre az ő életmódjukat, egyszerűen élnek, megélik azt, s lehetőséget adnak másoknak, hogy betekintsenek abba. Hogy egy pillanatra megízleljék annak szépségét, csendjét, elsőre talán túl üresnek tűnő tisztaságát, egyszerűségét.

Loppiano, Mária Istenanya templom

Az épület és környezete

A toszkán dombvidéken, Firenzétől mintegy harminc kilométerre fekvő Incisa in Val d'Arno városának külterületéhez tartozó Loppianóban az 1960-as években kezdtek építkezni a Movimento dei Focolari tagjai, azzal a vágygal, hogy egy saját kisvárost hozzanak létre. Chiara Lubichban, a mozgalom alapítójában az einsiedelni bencés apátságot látva fogalmazódott meg a vágy, hogy ahhoz hasonlóan, de a mai világ embereinek igényeihez mérten létrejöjjön egy, a lelkiségének megfelelő hely.¹² A település a már ott álló épületek felhasználásával épült, köztük a 10. századi Szent Vitus templommal. 1996-ban Mons. Luciano Giovanetti, a fiesolei egyházmegye püspöke Loppianóban tett látogatásakor fogalmazta meg az új templom építésének igényét, hiszen a helység eddigre túlnőtte kicsiny templomát.¹³ A templomot 2004. október 29-én szentelték fel, a mozgalom alapítójának szándéka szerint 'Maria Theotokos' – Mária Istenanyának. 2004.

november 1-én Mons. Giovanetti Mária kegyhellyé nyilvánította.¹⁴

A püspök felkérésére a tervezési munkákat a Centro Ave Arte végezte. Az Ave Cerquetti és Tecla Rantucci szobrászok, illetve Marika Tassi festőművész jóvoltából 1962-ben megalkult művészeti központhoz azóta több építész, szobrász és festő csatlakozott.¹⁵ A műhely a Movimento dei Focolari lelkeségéből merít ihletet, nevét annak alapítójától kapta. Az elnevezés az angyali üdvözlésre utal, kifejezve a Centro Ave Arte szándékát, hogy munkáival Szűz Mária iránti köszöntés legyen. Ennek megfelelően a központ elsősorban szakrális művészettel foglalkozik: oltárokat, üvegablakokat, szobrokat készítenek, templom átalakításokat terveznek. Fontosabb munkáik közül néhány: „Crocifissione” (szoborcsoport, St. Joseph kápolna, Linz, Ausztria, 1978); Szentháromság-templom (a Szentségi kápolna üvegablakai, Budapest, Káposztásmegyer, 1993); S. Lucia (a templom belső átalakítása; Elvas, Portugália, 1998); „Gesù Buon Pastore” (bronzkapu, S. Rita da Cascia templom, Torino, 2002). Több újépítésű templomot is terveztek, így a Maria Madre della Chiesa templomot (Montevarchi, 1991); illetve a Beata Vergine Assunta templomot (Milano, 1999). 1965 óta a székhelyük Loppiano, a jelenlegi munkatársak: Ave Cerquetti (a műhely vezetője), Maria Cristina Criscola, Ivácon Erika szobrászok; Dina Figueiredo, Fiamma Han festők és Iole Parisi, Elena di Taranto, Patrizia Taranto, Vita Zanolini építészek.

A templom leírása

A templom épülete mind formájával, mind a messziről is jól látható kékes-zöld tetejével környezetéhez, a körülötte lévő dombokhoz kíván illeszkedni. A külső forma azonban sokkal inkább szobrászi ahhoz, hogy teljesen beleolvadjon a tájba. Az elhelyezés annyiban nagyon találó, hogy a helyszíni adottságokat kihasználva a templom szintje alá kerültek a közösség számára készült helyiségek: míg egy részük közvetlen a templom alatt épült, addig néhány terem a templom északi oldalához kapcsolódóan, de annál alacsonyabb szinten helyezkedik el.¹⁶ (3. kép)

A templom tornya az itáliai építészeti hagyományoknak megfelelően különálló campanile, azonban némileg eltér a hagyományos kialakítástól: nem a templom oldalában, hanem annak szentély felőli végében áll; és egy üveges nyaktaggal (amelynek magassága mind a templom, mind a torony magasságánál alacsonyabb) kapcsolódik a templomhoz, annak gúla-szerű tömegformáját mintegy kiegészítve, kiteljesítve.



3. kép: Mária Istenanya templom, külső kép, Loppiano (Olaszország). Tervező: Centro Ave Arte. 2004. Fotó: Körmeny Klára Anna

A templom és a vele üveg-nyaktaggal összekapcsolt torony együttese egy, két sarkán lekerekített, legyezőszerű háromszög alaprajzot ad, melynek „hegyes” nyugati csúcsában, kisebb háromszöggé helyezkedik el a torony. Ehhez kapcsolódik a két oldalán és a tetején üveggel határolt, keskeny trapéz formájú térrész, mely egyszerre választja el és köti össze a tornyot (s az annak a földszintjén helyet kapó Szentségi Kápolnát) és a templomot. Ez utóbbi belső tere ellipszis alakot formál: a háromszög lekerekített sarkaiban kaptak helyet ugyanis a szakrális teret kísérő helyiségek: az északi oldalon a sekrestye és a kisgyermekes szülők terme, a déli oldalon a keresztelőkápolna és a gyóntatóhelyiségek. A szentély félköríves kialakítású, mintegy a templom terébe befele nyúlóan; egyenes hátfalát (mely a mögötte elhelyezkedő üveg-nyaktag fala is egyben) félköríves színes üvegfal díszíti. Ennek középső része eltolható üvegajtó, mely lehetővé teszi a mögötte elhelyezett Tabernákulum közvetlen megközelítését.

Jelképek a loppianói templomban

A loppianói Mária Istenanya kegyhely szimbólumokban hihetetlenül gazdag, majdnem minden egyes részlete utal valamire, kifejez egy gondolatot, jelképez egy személyt. A templomba lépve, először annak közösségi formáját érzékeljük, a belső ellipszis kialakításának befogadó mivoltát; amely elrendezés egyben a központi helyen álló oltárra irányítja a figyelmet. A templom belső tere a „valahova tartozás”, az együttlét öröme sugározza. A megérkezés, a megnyugvás pillanata után kezdeni. Vajon, mit jelképez a szentély mögötti kék ég, benne – mögötte a ragyogó nappal? Az oldalsó üvegablakokon Mária és Jézus életéből vett jeleneteket találunk, majd ha átmegyünk a Szentségi kápolnába érzékelhetjük, hogy megtörik a templom, külön válik a toronytól, szinte „üres” a két rész közti átmenet, az összekapcsolás. A mindezek mögött rejtőző mély szimbolikát a tervezőkkel beszélgetve fedezhetjük fel, akik sokszor Chiara Lubich gondolataiból, elmélkedéseire szánt írásaiból merítették ihletet. Ahhoz, hogy igazán megértsük a loppianói kegyhely mibenlétét, üzenetét, fontos megismernünk a tervezők szándékát; hogy a szándék és a megvalósult forma összességéből előjöhessen az igazi műalkotás.

A loppianói templom tetejének íves, emelkedő formája, szinte a földig érő, egészen alacsonyan induló mivolta, amely csak keskeny bejárati sávot hagy szabadon a Köpenyes Madonna-ábrázolásokra emlékeztet, amelyeken Mária a legkülönbébb embereket fogadja kitárt köpenye alá.¹⁷ A lendületesen emelkedő forma Mária Istenanyát ezen túl úgy állítja elénk, mint összekötőt Isten és az emberek között: mint egy „emelkedő”, amely az emberek tekintetét felfelé, az ég felé emeli; s egyben, mint egy „mennyei lejtő”, amely az istenit közvetíti az emberek felé. Chiara Lubich egy írásában ez utóbbit hangsúlyozza: „Mária könnyedséggel hozza a földre az istenit, mint egy mennyei lejtő, amely az ég szédítő magasából leér a teremtmény végtelen kicsinségéig.”¹⁸ Hasonló szimbólumot használ Máriára Clairvaux-i Szent Bernát, aki szerint „Szűz Mária, az ember és az Isten közötti legfőbb közvetítő, az «égbe vezető létra».”¹⁹

A kívülről hangsúlyos, „figyelemfelkeltő” tető belül szinte jelentéktelen, átadja a szerepet valaki másnak. Amint a templom teteje kívül a formájával a Szentháromságra utaló tető felé vezetett, a templom belsejében is minden a szentélyhez vezet, a Szentséget emeli ki. Mária a templomban szinte nincs is jelen, mintegy „megszűnik”. Kívülről befogadja, helyet, teret ad a híveknek, az egyháznak. De belső térben vissza-, háttér-



4. kép: Mária Istenanya templom, szentély, Loppiano (Olaszország).
Tervező: Centro Ave Arte. 2004. Fotó: Körmendy Klára Anna

be vonul, hogy az egyház válhasson olyanná, mint Ő maga.²⁰ (4. kép)

A háttér megteremtése jellemzi a szentély mögötti üveg-fal ábrázolását: az ég mintegy háttérét adja a napnak, kiemeli annak ragyogását; Mária, mint a csend jelenik meg, amelyből az Ige, Jézus szólhat.²¹ A félköríves üvegfal néhány íves ólom osztóelemmel, a kisebb osztásoknál pedig ún. szilikonos kolázs technikával készült. A félkör szélein sötétebb kék, néhol lilás árnyalatokat használt a művész, a kompozíció belseje felé haladva egyre világosabb, türkiz-kék és zöld színek következnek. Az üvegtáblák középső része pedig sárgában ragyog: a halvány, helyenként teljesen színtelen üveg mögött jól látszik a mögötte, az üveg-nyaktagban elhelyezett aranyozott bronz Tabernákulum. A szabadon, két fém támaszon álló, kör alakú, aránylag nagyméretű Oltáriszentség-tartó formája, mérete megegyezik az üvegtáblák központi, „nap” motívumával, s megerősíti annak ragyogását az üvegtáblák sárga részein keresztül.²² A középész meleg, pasztell színeit palástként öleli körül a kék árnyalatú üveg, mint a napot az egész égbolt: mint „Mária, akit Isten oly nagyra teremtett, hogy befogadhassa magát Istent”.²³

S hogyan nyilvánul meg ez az Ige, akit Mária magába fogad? Amint azt korábban említettem az épület két fő tömege (a templom illetve a torony) nem épül teljesen egybe, a kettő között van egy „hasíték”, egy „űr”, mely megtöri az épület kontinuitását és egyben össze is kapcsolja a két épületrészt. Ez a torony és templom közti tér teljesen más jellegű, mint az épület többi része. Míg a templom belseje színes fényáradatban úszik, ez a rész teljesen színtelen, sőt a sima üveg borítás révén átlátszó. Míg a templomot szinte eltöltik a szentélyt határoló és az oldalsó üvegtáblák képei, a nyaktag üres, nincs benne semmi; illetve a tabernákulum révén minden, vagyis a Mindenség kap benne helyet. S bár a szentély színes üvegtábláinak „túloldalát” innen, az üres térrészből is látjuk, az oldalról és a felülről érkező erősebb, színtelen fény miatt a háttérbe szorul, inkább csak háttérter ad a tér méreteihez képest nagyméretű szentségtartónak. Ez az épületrész egyben a templom legvilágosabb pontja nappal a természetes fény, éjjel a kivilágítás miatt.

Az épület szimbolikájában ez a rész, a nyaktag „Jézusé”, nemcsak a jelen lévő Oltáriszentség miatt, hanem mert ő a Szentháromságba vezető kapu. Mária felemel, közvetít Isten és ember között, de Krisztuson keresztül vezet Istenhez.²⁴

Így kapcsolja össze a két térrészt, vezeti át az embereket a templomból a Szentségi kápolnába. A „törés”, az elválásztás, hogy nem épül teljesen egybe a torony a templommal, hogy nem folytonosan kapcsolódik egybe a két emelkedő tető, az üresség, az áttetszőség Jézus életében a keresztest, az elhagyatottságot jelképezi.²⁵ „Semmivé lett, hogy belőlünk minden legyen. Olyanná vált, mint mi, hogy mi olyanná válhassunk, mint Ő: Isten Fia. Csúnyává változott, hogy mindent megszépítsen.”²⁶ S pont ez, a kereszti pillanata a megváltás, amit nevezhetnénk akár a kapu kulcsának.²⁷

Mindezek a szimbólumok s formai elemek a templomtest mögött elhelyezkedő torony felé tartanak, amely háromszög alaprajzával, illetve lefedésével is egyértelműen a Szentháromságra utal. A torony aranyozott teteje mintegy kiegészíti, folytatja a templom tetejének emelkedő formáját: itt csúcsosodik ki, válik teljessé a templom tömegformája, s egyben az épület szimbolikája.

Összefoglalás

A két templom bemutatása során láttuk, hogy mennyire különbözőképpen értelmezhető a szakralitás, a szakrális tér mai megfogalmazása. A kiválasztott épületek csak két példáját, két irányzatát mutatják be a mai templomépítészetre jellemző stílusbeli gazdagságnak. Mindkét épületre jellemző azonban, hogy nem csak az esztétikai, a formai vagy a funkcionális követelmények határozzák meg a karakterét, hanem alapvetően a megrendelő közösségek szemléletmódja.

Láttuk, hogy a nový dvůri Miasszonyunk templom díszletlensége, letisztult formavilága, egyszerű kialakítása a ciszterci rend lelkiségéből ered. A hosszanti alaprajz, az egy tengelyre felfűzött, egymást követő, de egymástól szinte elkülönülő terek (a hajó laikus illetve szerzetesi része, és a szentély) a „hagyományos”, individuális, az embereken kívül álló Szentiséget tükrözi.

Ezzel szemben a loppianói Mária Istenanya templom fő tere egy új, a II. Vatikáni Zsinat utáni, „közösségi” egyházképet képvisel; a padok elrendezése, a belső tér kialakítása, ahol a szentély és a hajó együttesen, egymásba fűzve teremtik meg a szakrális teret, Isten emberek közötti jelenlétét hangsúlyozza.²⁸ Fontos lehet kiemelni, hogy ez az új szemléletmód a korábbiakra épül, mintegy kiegészítve azt. A loppianói templomban is, a templom fő tere mellett megtaláljuk a Szentségi Kápolnát, mely teret ad a személyes – kisebb közösségekben mondott imáknak, s így lehetővé teszi a differenciált térhasználatot. (Talán az sem véletlen, hogy a Szentségi kápolnának a kialakítása hasonlít még leginkább a nový dvůri templomra: az üveg-nyaktag üressége, tiszta „szűretlen” fénye kiemeli a kápolna egyetlen „díszét”: a Tabernákulumot.) Két különböző stílusról, gondolkodásmódról, „nyelvről” van tehát szó, melyek azonban azonos cél felé törekkenek: hogy lehetővé tegyék a szakralitás megélését a XXI. században.

Jegyzetek

- 1 BRUDERREK, Yvonne: *Zisterzienserkloster in Novy Dvur – ein Ausdruck von Bescheidenheit*. In: *Detail Konzept* (2004) 9. sz. 942–944.
- 2 *Topographie der Historischen und Kunstgeschichtlichen Denkmale in der Tschechoslowakischen Republik. Die Bezirke Tepl und Marienbad*. Szerk. BÖHMEN, A. Land, L. kötet, Augsburg, 1932. 72., 425, 493. A nový dvůri majorsági épületet még Cristoph Dientzenhofernek is tulajdonították. Ő vezette ugyanis a tepli kolostor újjáépítését 1689–1721 között; illetve, egyes feltételezések

- szerint ő építette a tepli Szentháromság-templomot is. A nový dvůri majorsági épület tervezőségére vonatkozóan azonban nem állnak rendelkezésünkre biztos források. PAWSON, John: *A pannonhalmi főapátság bazilikája*. In: *Utóirat – Post Scriptum. A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete*, (2008) 6. sz. 37.
- 3 IRVING, Mark: *Simplicity of the cloister*. In: *The Tablet*. 2004. 09. 11. *Summa Charta Caritatis et Capitula*, 9. In: LÉKAI Lajos: *Ciszterciek. Eszmény és valóság*. Budapest, 1991. 418.
 - 4 LÉKAI, 1991. 418. 1134 után tiltották meg a színes üvegablakok használatát, faragott alakok és freskók készítését a kolostorokban. 1157-ben nem engedélyezték a templomkapuk festését, illetve a kőből épült torony emelését. LÉKAI, 1991. 255.
 - 5 Az Apológia néhány részlete: „Csak éppen említeni akarom a templomok mérhetetlen magasságát, végtelen hosszúságát, fölösleges szélességét, a gazdag díszítést, a melyek akadályozzák az imádkozók áhítatát, mert szóraztatják a szemeket.” „A templom falai tündökölnek, a szegények pedig éheznek. (...) A nyomorultak garasából kerül ki a gazdagok szemének kedvtelése, és az inségeknek hiányzik a betevő falat.” Bernhard von Clairvaux: *Sämliche Werke*. Bd. II. Innsbruck, 1992. 138–204. Az Apológia részletei megtalálhatók in: PISZTER Imre: *Szent Bernát clairvauxi apát élete és művei*. Budapest, 1899. II. kötet. 320–344.
 - 6 <http://johnpawson.com/people/johnpawson> alapján.
 - 7 A bazilika felújításáról ld. többek közt PAWSON 2008. 37–40.; FEHÉRVÁRY Jákó OSB: *A Pannonhalmi Bazilika belső felújítása, átalakítása a bencés közösség szemszögéből*. In: *Utóirat – Post Scriptum. A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete*, (2008) 6. sz. 41–44.
 - 8 Az épület datálásáról pontos adatot nem találtam; ismert, hogy 1750-ben átépítették, 1761-ben pedig Elias Dollhopf bibliai témájú freskókkal díszítette. Ez utóbbiak töredékei máig megtalálhatók a nyugati szárny emeleti termeiben. *Topographie*, 1932. 73–74.
 - 9 A ciszterci építészetre jellemző egyenes szentélyzáródástól való eltérés elsősorban Le Thoronet Pawsonra gyakorolt hatását tükrözi.
 - 10 PAWSON, John: *Minimum*. Mini Edition. London, Phaidon Press, 2000. 7–8.
 - 11 Ehhez hasonló témában tartotta Cságoly Ferenc előadását *A ciszterci építészeti hagyományok megjelenése és tükröződése* címmel, amely 2007. szeptember 19-én hangzott el Budapesten, a *Szakraális terek építészeti és belsőépítészeti kialakítása* című konferencián.
 - 12 *Un piano inclinato verso il cielo*. In: *Chiesa Oggi. Architettura e comunicazione*. (2006) 74. sz. 35.
 - 13 *Un piano inclinato*, 2006. 31., Ivácson Erika szóbeli kiegészítésével.
 - 14 *Un piano inclinato*, 2006. 37.
 - 15 A művészeti központot Stefano Masetti Il Centro Ave című, a bolognai egyetemen írt szakdolgozata és Ivácson Erika szóbeli közlései alapján mutatom be.
 - 16 Az épület formájának alapgondolata (az ég felé emelkedő tető, a különálló, mégis a templom tömegéhez kapcsolódó torony) Ave Cerquetti szobrásztól származik, a közösségi szintet azonban a Centro Ave Arte építész munkatársai dolgozták ki. Nem véletlen tehát, hogy míg az épület fő tömege inkább „szobrászi” jellegű, addig az alsó szintek sokkal „építészeti”, funkcionálisabb kialakításúak.
 - 17 A loppianói templomnál bizonyos szempontból pont a Köpenyes Madonna ábrázolások (ahol Mária köpenye alatt „felénk”, a nézők felé fordulnak az emberek) fordítottját találjuk: a templom előtt állva Mária köpenyét mintegy „hátról” látjuk, s a templomba lépve kerülhetünk a köpenye alá.
 - 18 LUBICH, Chiara: *Elmélkedések*. Budapest, Új Város Kiadó, é.n. [1994] 106. Az olasz eredetiben használt „piano inclinato” kifejezés szó szerint ferde síkot jelent, meghatározott irány nélkül.
 - 19 Idézi *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. PÁL József – ÚJVÁRI Edit. Budapest, 2001. 317.
 - 20 LUBICH, Chiara: *Új Úton az egység lelkiségében*. Budapest, 2003. 61.
 - 21 LUBICH, 1994. 15.
 - 22 Míg a nap, mint isteni szimbólum elfogadott a keresztény hagyományban; addig az égboltra, mint Mária jelképére nem találtam máshol utalást. Hasonló gondolatot fejez ki a jelenések könyvében szereplő napba öltözött asszony, amelyet Máriára vonatkoztatnak; illetve Mária hagyományos kék ruhában való ábrázolása, ami Máriára, mint a mennyek királynéjára utal. DÁVID Katalin: *A teremtet világ misztériuma. Bibliai jelképek kézikönyve*. Budapest, 2002. 169.
 - 23 LUBICH, Chiara: „Paradiso '49”. In: *Nuova Umanità* 177. (2008) 3. sz. 291.
 - 24 Jn 14,6; Jn 10,19.
 - 25 Mk 15,34; Mt 27,46; Lk 23,46.
 - 26 LUBICH, Chiara: *Dio-Bellezza nella spiritualità e nell'esperienza del Movimento dei Focolari*. In: *Nuova Umanità* 171. (2007) 3. sz. 325.
 - 27 A patrisztikus irodalomban is találunk példát arra, hogy „Dávid házának Izajásnál említett kulcsát (Iz 22,22) Krisztus keresztyének jelképeként” értelmezték, „mivel e kereszt nyitotta meg az emberiség számára az üdvösséget.” DÁVID 2002. 145.
 - 28 Mt 18, 20.
- Il Sacro nell'architettura contemporanea: il monastero cistercense Nostra Signora di Nový Dvůr e il Santuario Maria Theotokos di Loppiano**
- L'obiettivo di questo saggio è quello di rispondere ad alcune domande: esiste qualche legame tra due edifici geograficamente lontani (uno in Cechia, l'altro in Italia), con stile architettonico e con funzioni diverse, oltre al fatto che tutte e due siano delle chiese? Esistono ancora dei simboli, antichi o nuovi, che siano intelligibili a noi, uomini del 21° secolo? E come si esprimono questi simboli nell'architettura?
- Il monastero cistercense di Nový Dvůr, progettato da John Pawson, nella costruzione ha utilizzato un edificio barocco che si trovava sul posto. Il monastero, con la sua forma quadrata, è costruito attorno ad un cortile interno. La chiesa è situata nell'ala nord ed è costituita da un'unica navata. Seguendo le tradizioni architettoniche dei cisterciensi, l'interno della chiesa è senza ornamenti, senza decoro, con le mura bianche, illuminate attraverso le finestrelle. Nelle pure forme geometriche, nello spazio quasi vuoto, nella luce pura, senza colori, possiamo scoprire non solo una scelta precisa dell'architetto, ma anche la spiritualità cistercense.
- Il Santuario di Loppiano, invece, esprime la spiritualità collettiva, caratteristica del Movimento dei Focolari, committente della chiesa. La spaziosità dell'interno e la disposizione

dei banchi a forma ellittica ci danno l'idea dell'accoglienza. Il gruppo che ha progettato la chiesa, il Centro Ave Arte, si è ispirato agli scritti di Chiara Lubich, fondatrice del Movimento. In tal modo ogni forma della chiesa assume un significato più profondo. Il tetto, caratterizzato da un piano inclinato verso il cielo, s'ispira al significato di Maria, che lega il cielo

con la terra; la forma triangolare del tetto rappresenta invece la Trinità, e così via.

Le due chiese scelte, esprimendo attraverso le loro caratteristiche due spiritualità o due modi di vedere diversi, arrivano però allo stesso scopo: costruire uno spazio sacro, aperto al Cielo.

Kétdimenziós építészet. Egy építészeti képikonográfia alapjai

E rövid tanulmány célja, hogy bevezetőként szolgáljon egy építészeti képikonográfiához. E cél érdekében a dolgozat az építészeti képet az alkalmazott műfaji státuszától megszabadítva olyan autonóm létezőként tételezi, amit státusza szerint építészetként, tárgyalási módszere alapján pedig képként kezel. E stratégia az építészeti képet először képi mivoltáról választja le és építészetként fogadja el annak érdekében, hogy az így nyert autonómia segítségével újfent visszavezethesse azt a képek birodalmába. Annak érdekében, hogy az építészeti kép építészetté váljon, a tanulmány relativizálja az építészet sajátzerűségének tartott térbeliséget és bevezeti a kétdimenziós építészet fogalmát azért, hogy megszüntesse az építészet és hordozó médiumai közötti, a ház abszolút dominanciájával jellemezhető hierarchiát. Az építészeti képnek ez az új, autonóm, egyszerre képi és építészeti státusza elengedhetetlen a strukturális morfológia felállításához. Utóbbi, vagyis az építészeti kép ikonográfiáját jelen tanulmány csak körvonalazni képes, annak strukturált kifejtése egy újabb dolgozat témája.

Pillanatfelvétel

Zöldesszürke tónusú fotó, egy házat ábrázol. A képteret a közepén hasítja fel a horizont, ezen ül a csaknem frontális nézetben rögzített villa. Az erős perspektivikus torzulás következtében az oldalhomlokzat enyészpontja valahol a kép határán helyezkedhet el.

Az erősen lejtős, vélhetően fűvel borított terep foltját a házhoz vezető lépcső és a terméskő támfal szakítja fel. A támfallal megfogott lejtő szinte posztamensként szolgálja a kétemeleket villát.

Az alagsorban visszaugratott, ezzel a pillérvázat megmutató épület a felső emeleteken zárt, a szalagablakokon keresztül mégis átsejlik a szerkezet. Az épülettömeg kontúrját az első szint lemezterasa ellenpontoszza; innen lépcső vezet a kertbe.

A fehér kubus ifj. Dávid Károly építész saját villája, melyet mestere, Le Corbusier hatására tervezett. A két világháború közötti modern magyar építészet olyan alkotása, mely 1933-óta történeti dokumentumként igazolja a Villa Savoye hazai recepcióját. Ez az épület Budapest ostromakor elpusztult, mégis, az azt ábrázoló, frontálisából finoman kibillentett kép időtlen terébe pillantva stíluspárhuzamokról, szerkezeti részletekről tehetünk megállapításokat anélkül, hogy valaha is láthattuk volna az épületet.

Számunkra sokkal fontosabb a ház, mint maga a fénykép, a képre pillantván nem annak ikonográfiáját, hanem denotátumát, a közvetlenül rögzített jelét – magát a házat – értékeljük. Erre az ábrázolásra építészetként tekintünk, amit látunk, az nem pusztán egy kép, hanem annál sokkal több. Renée Magritte-tal szólva, ez a kép bizony „pipa”; ifj. Dávid Károly corbusiánus alkotása. Hiába nem létezik fizikai valójában, éppúgy szerves része a modern magyar építészettörténetnek, mint Fischer József Hoffmann-villája. Ezt a jelenlétet, speciális létmódot a ház képi rögzítettsége biztosítja. Ez a kép – annak alapján, ahogy viszonyulunk hozzá – nem kép, hanem építészet. Felidézvén a házat nem a képre, mint tárgyra, hanem az általa rögzített építészeti alkotásra emlékszünk, és e képek sorozatát felidézve járjuk be képzeletben a tereit, vagy a kubust körbevevő lépcsőit. Amiről tehát ház kapcsán tudományos konferenciákon, előadásokon beszélünk, az nem

kép, hanem építészet szerves része. A házzal kapcsolatos eddig felhalmozott, és folyamatosan generálódó tudásunk ennek megfelelően nem képelméleti, hanem építészeti.

Ifj. Dávid Károly házatól már drámaian eltérő ontológiai státuszú alkotás, egy harmincöt atmoszférás gőzkazán óriászvezetke. A felvételt vélhetően Bánó Ernő készítette.¹ A tökéletesen centrálperspektivikus kompozíció enyészpontja a végtelen feketeségbe vész. A vezeték köpenyébe vágott rászerszerű nyílások éterivé teszik a fényeket. Ifj. Dávid Károly házával ellentétben nem mondhatjuk, hogy e kép fontos dokumentuma lenne a csővezetékek történetének, mindössze rögzített és ezáltal örökkévalóvá tett egy olyan téri és fényi helyzetet, ami létezik, amit ugyanakkor a fotósón és az építőkön kívül senki sem láthatott. E kép ereje pontosan abban áll, hogy könnyen azonosítható képtípushoz rendel szinte azonosíthatatlan tárgyat. Csakhogy ebben az esetben a képi konvenció – mely a festészet reneszánsz hagyományáig vezet – az azonosíthatatlan tárgyat és téri helyzetet már típusosan rögzített épületbelsőként vetíti elénk. Tömörebben: egy létező látási konvenció és ikonográfiai típus ebben a különleges, ám korántsem megismételhetetlen helyzetben generál építészeti teret.

Ifj. Dávid Károly háza, mint elpusztult-, a nagynyomású csővezeték, mint a tekintettől elzárt példái mellé ugyanebbe, az építészeti alkotás létmódjára kérdező csoportba tartoznak a forradalmi építészet példái is. Etienne-Louis Boullée Királyi Könyvtár tervéhez, katedrálistervéhez vagy operaháztervéhez hasonlóan a Newton síremlék sem valósult meg. Ledoux és Boullée látnoki – bizonyos tekintetben protomodern² építésze – ettől függetlenül kutatások témája; az általuk képviselt formavilágot egyfajta stíluskarámba terelve az építészettörténetesek a forradalmi, neoklasszikus, vagy látnoki építészet szakkifejezéseit³ is megteremtették. A folyamatosan bővülő faktuális, vagyis a tényeket rögzítő, illetve diszkurzív, vagyis az alkotók jelentőségét tudományos és társadalmi párbeszédre keresztül megjelenítő ismeretanyag birtokában kijelenthető, hogy „ismerjük” például a Newton síremléket. A kollektív építészeti emlékezet és tudás élő darabja, ami tudást előadások, könyvek, kiállítások, vagyis tudományos és művészeti intézmények özőnén keresztül finomítjuk tovább. Ennek a stratégiának rendkívül fontos eszközei a művészeti albumok, ahol eltérő feldolgozású metszetek, diagramok, rajzok, rögzített képsorozatok, egyszerűen: reprezentációs technikák tanúskodnak Boullée – és átvitt értelemben – Newton géniuszáról is.

Ha elképzelünk egy egyetemi előadást a Newton emlékműről, akkor – egy ideális esetben – zsúfolt előadótermet vízionálhatunk, melynek kivetítőjén a síremlék látható. Ezen az előadáson valóban találkozunk ezzel a művel; a kivetítőkön megjelenő imagináció nem kép, hanem valóban Newton síremléke.

Nem terv, nem metszet, nem rajz, hanem maga az alkotás, élő építészettörténeti tudat; egy, a hagyományaink, valamint a mű hatásának együttes következményeként irrelevánssá váló médiumon rögzítve. Boullée művét nem ikonográfiai, rajzművészeti, hanem egyéb jelentőségének okán ma teljes joggal építészeti alkotásként kezeljük. Értékelését nem képként, hanem építészeti alkotásként végezzük. Jelentősége azonos a

gótikus katedrálisokéval, irodalma – ha számban nem is közelebbi meg az iménti példát – máig élő, kortárs tradícióról tesz tanúságot. Csakhogy ezzel az alkotással, a vele kapcsolatos egyre gazdagabb tudásunk ellenére csakis és kizárólag képeken keresztül érintkezünk. Ezt az alkotást felidézve – mint minden egyéb építészeti alkotás esetén – újfent csak képeket, mentális képeket látunk.

Boullée síremléke, a Kelenföldi erőmű bejárhatatlan csővezetéke, és egy elpusztult ház, mint az építészeti és téri hagyományok létező darabjai. Képeken. Az építészetnek tehát létezik, léteznie kell kétdimenziós létformájának.

Mindezt elfogadva új perspektívába kerül az építészeti alkotást hordozó kép, az építészeti kép és az építészet mint olyan kapcsolata. Dolgozatom célja eme kapcsolat – e gigantikus témában egyetlen apró részletre, az építészeti technikai képre koncentrálni – bemutatása, az abból származó következményeknek mind az építészetre, mind pedig a képre történő alkalmazása.

Médiумok hierarchiája

Az építészetről és annak reprezentációjáról, eltérő megjelenítési módjairól gondolkodván szembeötlő az alá-fölérendeltségi kapcsolat, amely az építészeti alkotás és lehetséges megjeleníthetősége között áll. Az építészet mint olyan és a reprezentációjával választott médium, úgymint kép, szöveg, modell⁴ viszonya a jelenkori gondolkodás számára oly mértékben hierarchikus, hogy egyben meg is kérdőjelezi a „ház”-on kívül eső egyéb közvetítők létjogosultságát. Ebben az értelmezésben az építészeti alkotás apriori létező, melynek bemutatása, értelmezése, értékelése, megismerése, megtagasztalása, illetve e tapasztalat átadása csakis töredékes – ha nem eleve kudarcra ítélt – kísérlete a szöveg, a rajz, a technikai kép, esetleg a három kombinációja. Természetesen kérdés sem illetheti a helyszíni látvány, érzet, megtagasztalás élményét, csakhogy az egyszeri és vissza nem térő, meg nem ismételhető élmény, a helyszíni érzetek sokasága nem azonos, sohasem volt azonos az adott tárgyról szerzhető tudás átadásával, esetleg generálásával. (Jelen tanulmány által még csak vázlatosan sem érinthető kérdés a befogadás-pszichológia. Az a jellemzően személyre szabott lelki állapot, amely a műtárggyal való találkozást élménnyé teheti, illetve az ellenkezője: mindazok a körülmények – kedvezőtlen időjárás, rossz idő, rossz hangulat, rossz közérzet, túl nagy tömeg –, amelyben a műalkotás aurája,⁵ az itt és most érzete befogadói oldalról nem valósul(hat) meg.)

A megismerés / megtagasztalás vitájában, bizonyos esetekben valós ellentmondásában, a tudás rögzítése és átadása mint folyamat gyökeresen tér el a már említett élményszerű találkozástól, a mű esetleges igazságának⁶ megtagasztalásától. Csakhogy az autopszia élményjellege a befogadó hangulata mellett egyben recepciók képességek, ízlés kérdése is. Rendkívül személyes, sőt szubjektív folyamat. A tudást felhalmozó – egyben a befogadó, az elfogulatlan és nyitott szemlélő, vagyis a hivatásos műélvező – feladata ezzel szemben az volna, hogy megszabaduljon saját ízlésétől.⁷

Emlékek, élmények, ízlés és katarzis hiányában a tudás – par excellence az építészeti tudás dokumentumai viszont kevésbé a dokumentumok – noha a művészettörténet-irodalom forrásként tekint Suger apát Saint Denis-i apátság építéséről írt szövegeire –, hanem sokkal inkább képek – ahol a kép fogalmában még nem különül el a rajz, a terv, a diagram és a technikai képet. E képek mennyisége a történeti múlt felderítésével és a reprodukciós technikák fejlődésével exponenciálisan nő, míg a dokumentumok száma állandó. Ebben a folya-

matban az építészeti tudás hordozójává – bizonyos textuális és adatokat rögzítő leírással együtt, de afölött határozott dominanciával az építészeti kép válik. A tudás, amit az építészeti kép hordoz – révén az ősforrásnak tekinthető tervrajzból ered – részben építészeti, részben pedig képelméleti, melyben az építészeti kép, függetlenül technikai apparátusától már nem választható el egy másik, hasonlóan régi tradíciótól, a képek tradíciójától.

Felidézve az első fejezet példáit: Boullée síremléke, a Kelenföldi erőmű bejárhatatlan csővezetéke, és egy elpusztult ház: mind az építészeti és téri hagyományok létező darabjai: képeken. Tézisként kívánom megfogalmazni, hogy az építészetnek tehát létezik kétdimenziós létformája. Ennek hiányában, az építészeti tudás generálása és átadása lehetetlenül el.

Modellek

Az építészet-, és művészettörténet önálló tudománnyá történő szerveződése óta eltérő modellek segítségével rendezi és azt a hatalmas méretű – tárgyakból, képekből és épületekből álló – tárgyhalmazt, melyet kialakulása óta fokozatosan maga alá söpört. E modellek némelyike felettébb sikeres és szívós, míg másik csoportjuk múltó divatnak, röpké kulturális szeszélynek bizonyult. Bizonyos modellek tisztavirág életűek, mások el sem jutottak arra a szintre, hogy szélesebb tudományos keretben bizonyítsák legitimitásukat.

Ilyen rendkívül szívós, összeurópai modellnek tekinthető a stíluskorszakok rendszere, melynek kereteit hiába feszítette szét a műalkotások sehova sem besorolható halmaza, mégis alapjaiban határozza meg a festészetről, építészetről folytatott köznapis társalgás menetét. Hasonló modellként tekinthetünk a szemiotikára, vagyis a jel tudományra, amely a kultúra összes jelenségé, így az építészetet is kommunikációként fogta fel. Rendkívül új – és a perifériákon sikeres – modell a regionalizmus, mely a pusztaság létével is jelzi egy korábbi megkérdőjelezhetetlennek kikiáltott metódus, vagyis a térközpontú tárgyalás dominanciájának megszűnését. Hasonló folyamatként értékelhető a tektonikai modell erősödése, amely a szerkezetek és az erőjátékok poétikus vizsgálatával gazdagítja az építészeti tudásunkat.

E modellek közös vonása az, hogy efemeritásuktól függetlenül mindegyik új szemponttal gazdagították az építészet értelmezésének lehetőségeit, mindegyik hozzáadta a magáét ahhoz a halmazhoz, amelyet összefoglaló néven építészeti tudásnak nevezhetünk. Utóbbi, vagyis az építészeti tudás ugyanis nem önértéken, per se létező valami, hanem az építészetet tárgyaló modellek segítségével gazdagodik.

Az építészet kapcsán is tapasztalható új képkorszak, valamint a virtuális technológiák együttes hatása különleges figyelmet összpontosított az építészeti információ új egységére, a képre. Ez a folyamat elválaszthatatlan volt az építészeti tervezésben lezajlott technológiai forradalomtól, az építészeti és a képgeneráló szoftverek megjelenésétől, így az építészeti képkorszak első értelmezése – a virtuális kultúra modellje szerint történt. Ezek a képek – részben azért, mert a korábban csak hardveren létező házak megépültek, részben pedig azért, mert csak a képernyőn létező képek nyomdába kerültek – nos a virtualitás „imaginációi” idejekorán kiszabadultak a bitek fogságából és értelmezési paradigmát váltva a képek halmazába kerültek – ha már eleve ott nem voltak. Ez a folyamat korábban nem látott, hatalmas mennyiségű építészeti képet eredményezett. Az a mód, amellyel a néző ezekhez a képekhez viszonyul – függetlenül attól, hogy elképzelt, vagy meg nem épült alkotásokat ábrázolnak – stratégiaértékű. Ez

a képek megőrzéséért, nevesítéséért a tudás generalásáért kialakított stratégia összességében egy modellhez vezet, amely modell – a fent említett egyéb építészeti- és művészetelméleti modellekhez hasonlóan egy lehetséges eszköz az építészeti alkotások elemzésére. Ilyen modell a kétdimenziós építészeti, melynek paradigmájában az építészeti képről nem képként, hanem építészetként nyilatkozunk. Ez a modell – és az alkalmazását lehetővé tevő stratégia – az építészeti ábrázolást függetleníti az illusztratív, ezért a létező mediális hierarchiában másodlagos státuszától. Ennek az illusztratív kontextusnak a megszüntetése kritikus lépés annak érdekében, hogy az építészeti illusztrációról kétdimeziós építészetként és képként is nyilatkozhatassunk.

A kétdimenziós építészet antinómiája átvitt értelemben és szemantikai precizitással egyaránt olvasható. Egyszerre kriticismus és ontológiai kategória. Az antinómiában rejlő kritikai attitűd – úgymint folyóirat-építészet, fotógenerált építészet, építészeti pótlékok és pótcselekvések – kifejtése ehelyütt nem cél; épp ellenkezőleg olyan határterület bemutatása kívánatos, amelyben a hagyományos építészetfogalmunk és a síkszerűség – kétdimenzionalitás fogalomköre egyaránt új elemekkel gazdagodhat. A kétdimenziós építészet modelljében (i) az építészetnek éppúgy nem szükséges, mint ahogy nem elégséges feltétele a tériség-térbeliség; illetve (ii) a tériség-térbeliség meghatározása – az építészettől függetlenül – nem a kiterjedéshez, vagyis a dimenziók számához kötődő. A kétdimenziós építészet modelljében az elfogadott tér-, és építészetdefiníciók egyszerre kérdőjeleződnek meg, azok a tér és az építészeti irányból egyaránt irrelevánsak.

Összefoglalva az egyes modellek értékelését, szembevetve az, hogy a tér rendkívül alkalmas modell volt arra, hogy kivezesse az építészetet a stílusok útvesztőjéből, hogy megteremthesse azt a térplasztikus egységet, melynek határa a stílusoktól függetlenül tárgyalható. A társadalmi-recepció modell rendkívül alkalmas arra, hogy egyetlen tektonikára, vagy térképzésre tett megjegyzés nélkül az építészet kulturális evidenciaként történő elfogadását, létét segítse. A kétdimenziós modell pedig rendkívül alkalmas arra, hogy a térfétist letörve a képelméleti kutatásokban felhalmozott ikonológiai, ikonográfiai ismeretanyag felé tegye átjárhatóvá az építészetet. És megfordítva: a térmodell ismételten csak alkalmas, ha nem az egyetlen mód arra, hogy bizonyos kétdimenziós műtermékek, vagyis a KÉPEK egymáshoz viszonyított helyzetét rendezze, kapcsolatát alakítsa.

A tér relativizálása

A tér és a kép építészeti összevetésének különleges módját nyújtja az idő. Talán belátható, hogy a modern fizika és a természettudomány okán a jelenkor elsősorban a térről, vagyis helyek, viszonyok, kapcsolatok, hálózatok rendszeréről, illetve az ebben történő gyors közlekedésről szól.⁸ Ennek megfelelően korunkra a tér korszakaként tekinthetünk, amiben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő, szálakat keresztező hálóként tekint önmagára. Egy olyan helyzetben, ahol a múlt és a jövő – mint az idő kézenfekvő tárgyalási módjai – kevesebb szerepet játszanak, ott a pillanatként tovaszálló jelen szükségszerűen felértékelődik. Márpedig a tér megtapasztalása a jelenhez, a pillanathoz köthető. Építészeti értelemben a tér ugyanis csakis az érzetben, a jelenben létezik. Az építészeti tér tapasztalása – nem megismerése, nem tudása – az éppen aktuális jelenhez köthető. Minden, ami jelen: az tér. A múlt és a jövő: kép. A nyelvünk gyönyörűen rögzíti: emlékkép és jövőkép. Építészeti

kapcsán: fénykép és terv. Ifj. Dávid Károly villája, valamint a Newton kenotáfium.

Csakhogy a jelen nem folyamatosan átélehető, hanem – építészetről szövéen a szót – létezik egy kitüntetett pillanata. Ebben a kitüntetett pillanatban az alkotás ideálperspektívikus létállapota a lehető legközelebb áll az eidoszhoz, az alkotója fejében lévő képhez, a ház szüprémájához. Hogy melyik ez a pillanat, épületenként változik. Számtalan esetben el sem jó, még több esetben ha el is jó, kép rögzítésének hiányában azonnal tovaszáll. Nem véletlen, hogy építések olyan vehemenssen kérnek számon a fotókon bizonyos beállításokat, bizonyos képkompozíciókat. Nem véletlenül nem fotózzuk újra Molnár Farkas Lejtő utcai villáját, hiszen az építészeti alkotás, azon a képen és kizárólagosan azon a képen olyan módon létezik, és eddig nem kötetett építészeti, művészeti és társadalmi konszenzus arról, hogy azt az épületet, vagy Fischer József Hoffmann-villáját másként kívánnánk látni. Nem véletlenül van ekkora sikere a modern építészeti fotókat összegyűjtő könyveknek. Tudniillik azok az épületek egyféleképpen láthatóak. Ahogy azok a képeken rögzítettek. Ugyanis az a Hoffmann-villa, a maga kétdimenziós valóságában, ha a jelző kihangsúlyozásának, annak modellként történő elfogadása után még van egyáltalán értelme. Így építészet. Ez az építészeti létmódja. Az ezzel a létmóddal konkuráló újabb kép – véges lévén az egykorú képek száma – blaszfémia, bálványimádás, az eredeti meghamisítása, amennyiben a képkészítési technika valamilyen anakronizmussal a ház születésének pillanatába kívánja visszahazudni magát.

Eredeti építészet, hamis kép

A képek tradíciójában kritikus kérdésként merül fel az, hogy mennyiben tekinthető az építészeti kép autentikusnak és mennyire illusztrációnak? Mennyiben autonóm egy olyan imagináció, amely házat ábrázol és mennyiben heteronóm annak okán, hogy „pusztán” kétdimenziós leképezése egy téri helyzetnek? Végül melyik az eredeti: az építészet, vagy a róla készült kép?

A konzervatív paradigma szerint az építészet olyan téralkotó művészet, amely célját a szerkezetek erőjátékának poétikus kifejtésével, vagyis tektonikai eszközökkel éri el egy meghatározott helyen, amitől elválaszthatatlan. Ez utóbbi tényező az építészet számára biztosít egy olyan eredetiségmítoszt, mely-lyel szemben a kép, a róla készült kép – vélhetnők legalább is első körben – szükségszerűen csak másolat.

E vélekedés szerint az építészeti alkotás szükségszerűen eredeti, mert ott azon a helyen abban az időben csakis az adott alkotás létmódja igazolható. Mindez együttesen az alkotás saját világa, a műalkotás igazsága, melyben a létező el-nem-rejtettsége megnyilvánul. Csakhogy az építészet eredetiségének vizsgálatakor a helyhez kötöttség még kiegészül az unikalitás, individualitás, újdonság és történeti hitelesség kritériumaival is.⁹ Ennek megfelelően nyitott az elméleti lehetősége annak, hogy létezzen építészeti hamisítás is, csak-hogy az építészteoretikusok, kritikusok és írók kezdeti lelkesedése¹⁰ ellenére a hamisítás nem lett építészeti fogalom. Normakövetésről, ritkábban plágiumról, legtöbbször pedig másolásról beszélünk, amely nem a hamisítás, mint alapvetően destruktív, önző, haszonleső, ám ugyanakkor az eredetit valóban kritizáló aktussal, hanem a tradíció fenntartásával áll kapcsolatban.¹¹ A hamis feltételezi az eredetit is, márpedig ha ódzkodunk elfogadni a hamisított építészetet, akkor el kell utasítsuk az építészet eredetiség-mitoszát is. E vélekedést joggal támaszthatja alá a Nemzetközi Stílus, amely – nevének

megfelelően – egymástól igencsak messze lévő helyek ellérése igencsak hasonló alkotásokat produkált, és késő-, vagy transzmodern derivátumában perodukál napjainkban is.

Ha az építészeti helyhezköthettség nem biztosít egyben eredetiséget is az alkotásnak, így a róla készült kép sem eme eredetiség degenerációjaként, másolatként, vagy reprodukcióként tekintendő.

Korábban már rögzítettem, hogy a térélmény nem konstituálhat érzeti felsőbbrendűséget az építészet számára, ugyanakkor mégiscsak olyasfajta pszichológiai hatás, mely képbe nem konvertálható. Termékeny párhuzamként adódik a technikai képek és az építészeti alkotások összevetésekor az, ha Walter Benjamin nyomán a képbe nem konvertálható térélményt az aura fogalmával azonosítjuk.

Walter Benjamin A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában¹² című esszéjében határozza meg az aura fogalmát és írása téziseként megállapítja, hogy „A műalkotás alapvetően mindig reprodukálható volt. Amit emberek hoztak létre, azt emberek mindenkor utánozhatták is. (...) Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik egy valami: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. (...) Ami itt hiányzik, az aura fogalmában foglалható össze. Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája. (...) Az aura definíciója: „egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel” – nem más, mint a műalkotás kultikus értékének a tér-időbeli észlelés kategóriáiban történő megfogalmazása. A távoli a közeli ellentéte. A lényege szerint távoli a megközelíthetetlen. A megközelíthetlenség valóban a kultikus kép egyik fő jellemzője. Természetéből fakadóan „távoli” marad, „legyen bármilyen közel”. A közelség, amely matériájából nyerhető, nem csorbitja azt a távolit, ami benne feltűnése után is megmarad.” E szövegmondtást az építészetre gravitálva megállapíthatjuk, hogy az aura nem más, építészeti alkotással történő találkozás térélménye. Egy épület aurájába lépve, azt megtapasztalván részesülünk az itt és most élményének kegyelmi állapotába. A kérdés tehát az, hogy létezhet-e az a építészeti képnek aurája? Vagy másik irányból feltéve: mennyiben tekinthető reprodukciónak az építészeti kép? Semmilyen mértékben sem. Egy építészeti alkotás reprodukciója egy másik, iparosított technológiával felépített, helyfüggetlen építészeti alkotás lenne, amely – mint egy mellesleg – ugyanazt az épületet ábrázolja. A Jáki templom vagy a Vajdahunyad Vára a Városligetben reprodukciók, az eredeti építési technikákkal összevetve technikai reprodukciók. Ezzel szemben az építészeti alkotásról, a Jáki templomról készült kép – nem tekinthető re-produkciónak. Mint ahogy nem tekintjük re-produkcióknak a XVII. századi németalföldi festészetben a templombelsőket, a térképábrázolásokat, vagy a tájképeket sem, függetlenül attól, hogy ezek a képek tényleg a valóság leghívebb másolataiként kívánnak szerepelni. Így csak azáltal, hogy képként, a pontosság igényével, hűen és felismerhetően ábrázolnak valamit, nem vonatkozik rájuk az auravesztés. A kép aurájának léte vagy nem léte – vagyis az itt és most érzete – médium-független élményként vonatkozik a képre; így a technikai képre; így az építészeti képre, így az építészeti technikai képre is. Az építészeti kép ontológia státusza nem építészeti, hanem képi mivoltában áll, ennek megfelelően – amennyiben műalkotássá válik – auratikus létezőként; illetve fordítva: auráját érzékelvén esetleg műalkotásként tekintünk rá. Kérdéses persze, hogy az aura – a vakszerencse, vagy a véletlen folytán – azonnal létező dolog-e, vagy kialakulása időhöz kötött folyamat. A kor-

társ ház – alkotójának fejében élő, vagy ahhoz legközelebb álló eidosz képének, szüprémájának képbe rögzítése az alkotás történetének kitüntetett, ideális időpontját vetíti a képi öröklétbe. Csakhogy az így rögzített képsorozat, képi környezet idővel elveszíti „modelljét” a környezet időben változó realitása miatt. A kép így új realitássá változik, amely a „modelljétől” függetlenedve és időben egyre távolodva szuperrealitássá alakul. A képsorozat által teremtett szuperrealitásnak sohasem volt „eredetije” csakis „modellje” így nem is nélkülözheti „eredetijét” – legfeljebb „modelljét” –, ekként tehát szimulakrummá¹³ sem válhat.

Az építészeti technikai kép által kimerevített idő az idea rögzítésének és reprezentációjának szándékával – a modelljétől elszakadván – szükségszerűen konstituálja az itt és most érzését, tesz szert új aurára. Ez az önálló aura a szuperrealitás aurája, mely idővel régiségértékké, történelmi értéké, sőt művészeti értéké¹⁴ nemesül. Mindezek alapján belátható, hogy képsorozat tere rendkívül speciálisan megkomponált és meglepően sokáig változatlan, relatíve állandó tér, melynek változatlan fenntartásában a környezet természetes alakulását túl a társadalmi recepció is segít. Ma ugyanis a kortárs építészeti alkotást a kimerevített állapotában, idő-, és helyszíni kontextusából kiszakítva jobban ismerjük, megengedem, jobban is szeretjük, mint akár egy esztendő eredetijükben. Az a vélekedés, hogy egy rögzített – vagyis szakmédiumban megjelenő – képsorozat örökké változó, provizórikus valami, az épület pedig kőnél és ércnél maradób, a múlt idő emlékműveként felfogható realitás – az eddigiek alapján belátható: súlyos tévedés.

Az építészeti kép aurája – mint műalkotásként tételezhető létmódjának egyik feltétele – az építészeti kép kiállításértékének elfogadásával együtt a hagyományos művészeti intézmények, ¹⁵ úgymint múzeum, művészeti album, szaklap, kiállítás, katalógus, és galéria által is felfedezett. Noha egy épületnek a New York-i Cloisters, vagy a pergamoni Zeus oltár extremitását leszámítva nincs kiállításértéke, az építészeti kép per se biztosítja az építészetnek a hagyományos művészeti intézményekben történő részvételét. Ennek elfogadása már tovább is lép eme tanulmány eredeti célkitűzésén, az építészet kétdimenziós állapotának definiálásán és az építészetnek – önmaga műfaji adottságaitól és a „háztól” mint létezőtől függetlenedve – a képeken keresztüli művészeti létmódja előtt nyitja meg az utat.

A kép térbelisége, jelentései

Mindez átvezet bennünket egy korábban felvetett, a kép lehetséges térbeliségét firtató problémájához, ahol a teret, a dolgok és a jelenségek relatív viszonyát rögzítő, bemutató és e pozíciókat vizsgáló modellként lehet tekinteni. Ezt elfogadva egyértelmű, hogy képek sorozata az egymáshoz viszonyított pozíciójuk által szükségszerűen teret konstituál. A képek sorozatának tere vagyis azok egymásra vonatkoztatott kölcsönös pozíciójának vizsgálati modellje azonos az építészeti határoló felületek helyzetét leíró modellel, magyarul az élményszerű megtapasztaláson túl az építészeti térrel azonos. Pontosabban fogalmazva: az építészeti tér mítosza vezethető vissza egy olyan relációrendszerbe, melyben azonosnak ítéltető a képsorozat belső kapcsolatrendszere a határoló felületek belső kapcsolatrendszerével. A képsorozat egyes elemeinek egymás mögöttsége teret alkot, amely vizsgálata az eltérő kontextusok szerinti eltérő jelentések megfogalmazásához vezet. Ez a jelenség azonos az építészeti alkotás már korábban rögzített mediális jelentésével és részben azonos az

mediális jelentéstől szükségesen eltérő belső téri jelentésével. Ilyen belső téri jelentésként kell elfogadnunk a magába szívó tér, az ünnepélyes tér, az eltaszító tér retorikai fordulatait, melynek bizonytalansága mögött tapasztalati megfigyelések húzódnak. Csakhogy míg az építészeti tértípus jellemzően pszichológiai-emocionális jelentést, az egész alkotás pedig mediális vagyis tisztán narratív jelentést hordoz, addig a képsorozat által alkotott tértípus narratív-emocionális jelentést határoz meg. Az építészeti tértípus pszichológiai hatásáról, a megrendítő, ám nehezen magyarázható térélményről már esett szó. A képsorozat tere által alakított narratív-emocionális élmény, úgyis, mint képsorozat jelentése feltétlenül emocionális, melyet képként megszavazható aurikus jellege biztosít. Emocionalitását kiegészítő narrativitása pedig a sorozatszerűségnek következménye, ugyanis sorozatként, pláne rögzített sorozatként – a filmes eszközök irányába tett aprócska lépéssel – már szükségszerűen a történetmesélés irányába mozdul el, ekként tehát par excellence elbeszélő.

Úgy egy képsorozat emocionális narratív jelentése (belső tere), mint az építészeti alkotás tisztán narratív (mediális) jelentése, vagy akár annak belső téri (pszichológiai-emocionális) jelentése annyiban állandó, amennyiben a téri viszonyt alakító alapelemek és a környezetének kontextusa állandó. Ezek megváltoztatásával a fent kidolgozott jelentésszisztemek is megváltoznak, noha még egyszer megjegyzendő, az épített környezet(ek) változása nem lassabb, mint a rögzített képsorozatoké.

A változó kontextusok nyújtotta eltérő interpretációk és reprezentációk alakítására, az építészeti alkotás és annak szüprémáját rögzítő képsorozatának összevetéséből, a két tőnek nem utolsó sorban az időtényező következtében fellépő, olykor drámai eltérése alapján vállalkozhatunk. Ilyen drámai eltérést mutat Tadao Ando Hokkaido-szigeti Vízi Temploma, mely a róla készített képsorozatokon úgy érhetett ikonná, miközben a valós kontextusában a tériségét befolyásoló, igencsak kérdéses esztétikájú szálloda tözsomszédságában helyezkedik el.

A kontextus ellenkező előjelű változása, vagyis annak a kérdése, hogy az építészeti alkotás milyen képtérben jelenik meg, ugyancsak előre nem sejtető, markáns jelentésmódosulást, bizonyos esetekben pedig paradigmaváltásokat eredményezhet. Ennek a drámának, vagyis kontextusok által teremtetett értékrendek radikális átrendeződésének leheztünk szemtanúi Janáky István könyve,¹⁶ Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon című kötet kapcsán, amibe addig mellőzött épületjeleneteket, új-népművészeti alkotásokat és általában az építészeti érdeklődés vakfoltján létező darabok kerültek be – új jelentést kapva.

Az építészet képi, kétdimenziós modell szerinti kezelésének ebben a kontextusban tűnik a legtöbb hozadéka. A képi létmód ugyanis az építészet alapvető jelentésnéküliségét szünteti meg az áthelyezhetőség, a térbeli kontextusváltás és a sorozatok relatív, belső terének átrendezéséből generálható narratívák segítségével. Különösen ebben a tekintetben különleges az építészet hatalmi szimbolikája, ahol nem egy esetben a képsorozatokon rögzített tárgykultúra kizárólagossága, az idő kérelhetetlensége okán konzerválódik a ház az egyetlen fennmaradt képi állapotába, a Reichskanzlei esetében a borzalmak szimbólumába.

Az építészeti kép

A kétdimenziós építészet modellje tehát a tudás generálásán és átadásán túl az építészeti alkotás rögzített, vagy éppen

szabad képsorozatokon keresztüli áthelyezését, ezáltal kontextusváltási-vizsgálatát is lehetővé teszi. A kétdimenziós építészet nem antinómia, jelentés-feszültségre építő nyelvi fordulat vagy elbeszélői kategória, hanem egy részleteiben is védhető építészetelméleti modell. Ez az építészetelméleti modell a tér reduktív értelmezésén, az építészeti térfétis megszüntetésén, az építészet és a kép definícióinak újraértelmezésén, valamint az építészeti kép sorozata által konstituált térbeliségen alapul.

Az építészeti kép halmazát a rajzok, tervek, technikai képek és diagramok alkotják. A jelenlegi közmegegyezés az építészeti rajzokat két csoportra osztja. Az ház felépülése előtt születetteket a tervek kategóriájába, az épület kivitelezése után szerkesztettek pedig vagy a felmérési rajzok, vagy pedig az explicit képzőművészeti szándékkal létrejött „műalkotások”, festmények, városi tájképek, grafikák és rézkarcok sorába rendezik. Ez a felosztás – vagyis terv - ház - tájkép – rendkívül egyértelműnek feltételezhető kettő esetben: ha datálhatóan korábban keletkezett rajz, mint a ház, illetve ha az adott rajz többé-kevésbé azzal az absztrakt jelkulccsal van felruházva, melynek alapján ma műszaki tervként olvashatjuk azt. Ez távolról sem spekulatív felvetés, ugyanis Zaha Hadid, vagy Bachmann Gábor képeit a közönség festményként, a művész – velünk ellentétben – pedig alaprajzként kezeli. Jelkulcs, pláne dátum hiányában nem igazolható a rajz időbeni prioritása, ami a rajz és az épület jelenleg egyértelműnek elfogadott viszonyát is megkérdőjelezi. Ez a viszony a szándékon, vagyis tervrajzok esetében a ház megvalósításának irányába mutató intención alapul. Ebben a felfogásban a tervrajz nem más, mint egy közbelső, önálló jelentéssel csak korlátozottan bíró médium a ház megvalósulása felé vezető úton, réven már előfeltételezi, az avatkozó szem számára pedig egyenesen felidézti az épületet, ekként tehát nem a rajzot, hanem magát a jelentését, vagyis a házat értékeljük.

Az tehát, hogy az építészeti kép mennyire működik képként a társadalmi térben, az annak függvénye, hogy az mennyiben függetleníthető attól az utasítástól, melynek betartásával, és követésével a rajz alapján ház építhető. Egy tervrajz – mint építészeti kép – absztrakt jelkulcsát elvesztve ugyanis a társadalmi térben is „csak” képként működik.

Az építészeti technikai kép és az építészeti fotográfia közé tett egyenlőségjel a digitális médiumok ismeretében is tartható, ahol megítélésem szerint nem az építészeti kép előállításának lehetséges technikai módokai között, hanem a kép leképezésének háttéréként jelentkező eltérő realitások – úgy mint mentális kép és virtualitás közötti azonosságok és különbségek elemzése releváns. Megengedhető kitérőként: az építészeti virtualitás birodalma, voltaképpen az emberi test, mint médium által létrehozott kép alternatív hordozójaként, mára saját konvencióval, hagyománnyal rendelkező képtestként tekinthető. Ez azzal is igazolható, hogy amennyiben eltér egymástól az építészeti grafikai és építészeti digitális kép, olyannyira kevésbé térnek elé egymástól az egyes digitális illetve grafikai képek.

A fenti különbség az építészeti technikai, grafikai, és digitális képekre egyaránt igaz, csak hogy mindhárom képfajta a hagyományos ikonográfiai típusokba illeszthető. Magyarán, amilyen különbségek vannak a hordozótest anyaga szerint egy tussal rajzolt homlokzat, árnyalt grafitkép, egy képernyőn megjelenő render és egy technikai kép között (ami különbség a képek státuszában, úgymint terv, felmérés, fantázia-rajz is kimutatható), éppoly kevésbé térnek el a képek kompozíciós beállításai.

Az építészeti képek – függetlenül hordozótestüktől, függetlenül attól, hogy egy házról elméletileg végtelen számú kép készíthető – nos az építészeti képek jól beazonosítható csoportokra, ikonográfiai típusokra oszlanak. Ezek a típusok éppúgy erednek a festészettörténetben kialakult képtípusoktól, mint ahogy következnek egymásból, vagyis az éppen aktuális képkészítési hagyományból. Ehelyütt csak megőlegezni lehetséges, de ennek alapján nyilatkozhatunk építészeti csendéletekről, portrékról, absztrakt kompozíciókról éppúgy, mint montázsokról, kollázsokról, metafizikus képekről vagy centrálperspektívikus kompozíciókról.

Éppúgy, ahogy az egyes grafikai kompozíciókat meghatározza a néző, vagyis a képalkotó pozíciója, ugyanígy határozza meg a fotós pozícióját az eltérő objektívek használata. Egyértelmű párhuzam vonható ezáltal az egyes fotózási technikák és a fő rajzi konvenciók – az ortogonális, a többirányponos és az axonometrikus ábrázolások között.

Az építészeti kép építészettől független, képi autonómiájának példája az, ahogy egy ház ürügyén készített kép az építészeti fotó, mint preikonográfiai kategória referenciáit is elmosva olyan kompozícióvá válik, amit már nem lehet építészetként azonosítani. Az építészeti képek kapcsán – jól lehet rendkívül szűk határok között és egyelőre csak kísérleti példákon keresztül, de már nyilatkozhatunk építészeti képikonológiáról is, ahol az imagináció szimbolikája túlmutatva elsődleges azonosíthatóságán, a házon, egyéb koncepciók bemutatására is vállalkozik. Mindezek részletesebb kifejtése azonban már egy újabb tanulmány feladata.

Jegyzetek

- 1 CS. PLANK Ibolya [et al.]: *Fény és Forma. Modern építészet és fotó. 1927–1950.* Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2003. 304. A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal és a Magyar Építészeti Múzeum kiállításának katalógusa. 2003. október 3 – november 9. Múcsarnok, Kunsthalle, Budapest. 64. A kép a könyv címlapján is látható.
- 2 KAUFMANN, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier.* Vienna, 1933. Könyvében Kaufmann elismert, ám vitatott erőfeszítésként először próbálkozik meg azzal, hogy Ledoux és Le Corbusier között kapcsolatot teremtsen és ezzel a filozófiai értelemben vett modernitás kezdetéhez autonóm építészeti törekvéseket rendeljen.
- 3 KULTERMANN, Udo: *Építészet és forradalom - Boullée és Ledoux látomásai.* Építészet és művészet. Budapest, Kévé Stúdió Galéria, 2003. 4. Ugyanitt Kultermann felhívja a figyelmet arra, hogy a *forradalmi építészet* mint definíció annak ellenére vált történeti körökben elfogadottá, hogy mindkét alkotó bizonyíthatóan a forradalommal szemben állóktól kapta megbízásait, épületeiket az arisztokrácia igényeire méretezték.
- 4 Ez utóbbi kapcsán lásd: RAJK László: *Az építészeti modell - Tanulmány, segédeszköz, kivonat, mű?* In: *Réteges építészet.* Budapest, Terc, 2005. 8–15. old. Tanulmányában Rajk az építészeti modell lehetséges olvasatait járja körül, majd arra a megállapításra jut, hogy lehetséges olyan megközelítés, melynek eredményeként a modell önálló műnek tekinthető.
- 5 BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* (1936). In: *Gesammelte Schriften.* Band I.2. Abhandlungen. Hrsg. von Rolf
- 6 TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPEHÄUSER. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980. 471–508. Magyarul: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.* in: *Kommentár és Prófécia.* Budapest, Gondolat, 1969. 301–334. Ford.: Kurucz Andrea.
- 7 HEIDEGGER, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks.* In: HEIDEGGER, Martin: *Holzwege.* Frankfurt am Main, Klostermann Verlag, 1977. Magyarul: *A műalkotás eredete.* Budapest, Európa könyvkiadó, 1988. fordította: Bacsó Béla.
- 8 RADNÓTI Sándor: *Tisztelt közönség, kulcsot te találj.* In: *Piknik.* Budapest, Gondolat, 1990. 19.
- 9 FOUCAULT, Michel: *Eltérő terek.* In: *Nyelv a végtelenhez - Tanulmányok, előadások, beszélgetések.* Debrecen, Latin Betűk. 1999. 147–156.
- 10 RADNÓTI SÁNDOR: *Hamisítás.* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995. 57–75.
- 11 VÖ: RAJK LÁSZLÓ: „A hamisítás az eredeti parazitája (Radnóti Sándor *Hamisítás* című könyve nyomán az újra megnyíló Moulin Rouge-ról)” In: Rajk, László: *Radikális eklektika - Kölcsönzött evidenciák.* Pécs, Ars Longa, Jelenkor Kiadó, 2000. 63–66.
- 12 Erről lásd: KUBLER, George: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről.* Budapest, Gondolat, 1992. Ford. Szilágyi Péter és Jávora Anna.
- 13 BENJAMIN, 1980. 471–508. Magyarul: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.* in: *Kommentár és Prófécia,* 1969. 301–334 ill. 386–394. old.
- 14 BAUDRILLARD, Jean: *A szimulakrumok precessziója.* In: *A posztmodern.* Szerk. PETHŐ Bertalan. Budapest, Gondolat, 1992. 220–224. old., illetve BAUDRILLARD, Jean: *A szimulakrum elsőbbsége.* In: *Testes könyv I.* Dekon könyvek, Irodalomelméleti és interpretációs sorozat 8. Szerk. Kiss Attila [et al.] Ictus és Jate Irodalomelmélet Csoport Szeged, 1996. Ford. Gángó Gábor. 161–193. Baudrillard e fölöttébb vitatott írásában a kép fázisait az alábbiak szerint határozza meg: első szinten a kép a mély valóság tükrözése, következő fázisként a kép elfedi és megfosztja természetétől a mély valóságot, majd a kép elfedi a mély valóság hiányát, legvégül pedig a képnek semmi köze bármi néven nevezhető valósághoz, pusztán önmaga szimulakruma. A szimulakrum tehát eredetijét vesztett hiperrealitás, csakhogy az építészeti kép esetében – elsődleges forrásként tekintve azt – nem nevezhető meg annak az eredetije. A dolgozat szóhasználata nem véletlenül a szuperrealitást alkalmazza a Baudrillard által szabdalmasztott hiperrealitással szemben éppen azért, hogy az eredetnélküliség és a modellnélküliség közötti vékony, ám fontos határt érzékeltesse.
- 15 VÖ: RIEGL, Alois: *A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása.* In: *Művészettörténeti tanulmányok.* Budapest, Balassi kiadó, 1998. Ford. Adamik Lajos. 7–47. Riegl gondolatmenetét a műalkotások által hordozott eltérő típusú értékekről a technikai képre vetítve belátható, hogy az építészeti technikai kép az eddigiekben belátott itt és most érzete alapján egyaránt képviseli a művészeti és történeti értéket.
- 16 VÖ: GYÖRGY Péter: *Esszencializmus és institucionalizmus között.* In: *Digitális éden.* Budapest, Magvető, 1998. 105–131.
- 17 JANÁKY István: *Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon.* Budapest, Terc Kft., 2004. 199.

Two-dimensional architecture: The basis of architectural iconography

Although theoretically countless pictures can be taken of a single house, it is hard to expect that certain layouts would reoccur. Nonetheless, one can experience that images are often assembled according to their compositions. This theoretically infinite set of pictures is far from homogeneous; ever-repeating iconographic types can be outlined and the examples of the same patterns are related to each other as much as to the examples of paintings throughout the history

of art. The composition of numerous architectural photos is based on classical iconography that was elaborated during the past centuries.

This study aims at characterizing the pictorial turn, attempts to define the phenomena of two-dimensional architecture and finally seeks to outline a structural morphology of the architectural image. The main thesis of this paper is that architecture has a two-dimensional existence that is necessary for generating and transmitting architectural knowledge.

Az Árpád-kori Kána falu feltárása¹

2003 szeptembere és 2005 augusztusa között 20 hónap ásatási munka során került feltárásra az Árpád-kori Kána falu Budapest XI. kerületében Újbuda-Tóváros-Lakópark (korábban Kőérberek-Tóváros-Lakópark néven szerepelt) építését megelőzően. A terület 7000 éve kisebb-nagyobb megszakításokkal lakott volt, utolsónak az Árpád-kor végén lakták, utána emberi megtelepedésnek nem találtuk nyomát. A 20. században gyümölcsösként használták, így sem leletek, sem régészeti információk nem kerültek elő. A teljes lelőhelyet keletről a Balatoni út, délről a Kő-ér patak, nyugatról az egykori Vasvári laktanya, északról pedig a Budapest-Hegyeshalom vasútvonal határolja.

Nem volt minden előzmény nélküli a feltárás, hiszen a közvetlen közelben, a patak túloldalán a Tétényi-fennsík peremén H. Gyürky Katalin 1981 és 1989 között tárta fel a kánai apátság romjait. A régészeti és a történeti adatokból egy, a kolostort megelőző plébániatemplom meglétét vette fel.² Az apátság építését Apa bánhoz és a 12. század közepéhez kötötte.³ A monostorról megjelent könyvben már említés szintjén megtalálható a közelbe lokalizálható falu, bár az feltárást vezető régész nem a patak túloldalán gondolta a falu meglétét.⁴

A település 12–13. századi meglétéről okleveles adattal nem rendelkezünk, egy 1325-ben kiadott, Nevegy falu határát leíró irat lehet segítségünkre, mely alapján az apátságot is azonosítani lehetett.⁵

Földbemélyített házak

A területen közel 200 földbe mélyített ház, valamint négy nagyobb méretű ugyancsak földbe mélyített tárolóhelyiség került elő. A házak általános nagysága 3,5×2,5 méter.

A házak tájolás szempontjából két típusra oszthatóak: Az első csoportnál az ágasfák beásásai alapján a tetőszerkezet iránya kelet-nyugati volt, a legtöbb esetben az északkeleti sarokban található a kemence, az összes ház 55%-át teszik ki. A második csoportba azok a házak tartoznak, melyekben az északi és déli oldalon találhatók az oszlophelyek, ebben az esetben néhány kivételtől eltekintve mindig a délkeleti sarokban van a kemence.

Legtöbbször a házak két rövidebb szemközti oldalának közepén egy-egy ágasfa állt, erre a megtalált két oszlophely utal. Ritkábban három cölöplyuk is van, néhány alkalommal egy sorban négy beásást is megfigyelhettünk, de ilyenkor felvetődik a kérdés, hogy mindegyik beásás a tetőszerkezethez tartozott-e. Az oszlophelyek általában a ház padlójába mélyedtek, néhány esetben félig a ház oldalába mélyültek bele, egy-egy alkalommal pedig a gödrön kívül találtuk meg őket. Átlagos mélységük 10–15 cm, ennél lényegesen mélyebbek és nagyobbak is voltak, melyből arra következtettünk, hogy ezeken a helyeken talán kicserélték, és mélyebbre ásták az ágasfákat.

A házakban feltárt kemencék többsége a téglalap alakú házban belül helyezkedett el kétféleképpen. Egyik esetben meghagytak egy agyagtömböt, és abba vájták bele a kemencét, vagy a ház belső falához tapasztották, és a szabadon álló oldalát kövekkel erősítették meg. A másik esetben a kemencét a sarokba, a ház alapterületén túlnyúlva alakították ki. Ez a tény is megerősíti, hogy a tetőzet jóval túlnyúlhatott a ház gödrén. A sütőfelület 1 méteres átmérője átlagosnak mondható. Egyrétegű platnit ritkán találtunk, gyakoribb, a 2–3 megújítás. Egyik kemencében hat réteget különíthettünk el.

A kemencék szájánál általában köveket találtunk. Gyakran a templomból származó kváderkövekkel erősítették meg a sérülésnek leginkább kitett részt. Ezeket a házakat későbbieknek határozhatjuk meg, hiszen feltételezésünk szerint a 12. század közepén épült templom első átépítése során kerülhetek ide a kövek.

Az általánosnál lényegesen kisebb házszerű építményeket is találtunk a terület délkeleti részén, a patakhoz közel. Ezek 2,5×2,5 métereseek voltak, két végükön egy-egy oszlophellyel, sarkukban kemencével. Ilyen kisebb méretű házak csak ezen a területen fordultak eddig elő. Ezzel szemben a falu déli, patakhoz közeli részén nagyobb méretű házakat is megfigyelhettünk, melyek alapterülete 5,5×3,5 méter volt. Ezek mind tájolásban, mind szerkezetben hasonlóak voltak a többihez; talán a kemencék kialakításában figyelhettünk meg nagyobb gondosságot.

22 esetben találtunk fejjel lefelé fordított egész cserépedényt, benne állatcsontot, tojáshéjat, vaskést, vasszőget és bronztűt. A tojáshéj mellett háziszárnyas, kutya, macska csontjait találtuk meg, három fazékban azonban csuka maradványai voltak, nagyon fiatal egyedek kerültek bele az edénybe.⁶ Részben a házak padlója alá, részben földbe mélyített házakon kívül találtuk meg az edényeket.

Feltártunk négy nagyobb alapterületű (26–65 m²), mélyebb, lejárattal rendelkező építményt is. (1. kép) Több esetben a padló és a fal találkozásánál cölöpsor nyomai figyelhetők meg. A legnagyobb objektumnál a fal egy nagyobb darabon tapasztott volt. Egyiknél sem figyelhettünk meg kemencét. Az objektum típusa hasonló a közelmúltban feltárt Ordacsehin⁷ előkerült objektumokkal. Mind szerkezete, mind kora azonosnak mondható. Valószínűsíthetjük, hogy tárolóhelyként használták.

Szabadon álló kemencék

A szabadon álló kemencék alapterülete nagyobb volt, mint a házakban megfigyelték. Míg a házakban általában 1 méter volt a kemencék átmérője, addig a szabadon állók esetében 1,2–1,5 méter. Számuk meghaladja a 100-at. A házon kívüli kemencék vizsgálatánál két nagyobb csoport különíthető el.



1. kép: Az 592. sz. nagyméretű tárolóhelyiség, Kána falu, 12–13. század. Fotó: Terei György

Egyik csoportba tartoznak azok a kisebb méretű objektumok, melyeknek a szájnyílását a déli oldalon találtuk meg. Előtte egy nem túl mély 2–3 m²-es, meredek oldalú, egyenes aljú gödör volt, amely egyrészt hamusgödörként szolgált, de innen táplálták a tüzet is. Néhány esetben több, egymástól néhány méterre, azonos tájolású, méretű, szerkezetű kemencét találtunk. A másik csoportba tartoznak azok a nagyméretű 10–15 m²-es gödrök, melyekhez néha egy, de gyakrabban két-három kemence kapcsolódott. A gödrök egykoron is igen mélyek lehettek, hiszen a megtalálási szinttől mérve is 1–1,5 méter mélyek. A gödrök formája és kiképzése teljesen különbözik az előbb látott szabadon álló kemencetípustól, aljában, oldalában több kisebb-nagyobb algödör volt.

Az 1,2–1,5 méter átmérőjű kemencék égésfelületét többször megújították, sokszor 4–5 platniréteg különíthető el. Szájukat kövekkel erősítették meg. Hasonlóan a házakhoz, a kövek gyakran a templomból származó kváderkövek voltak. Egységesen jellemző volt, hogy a kemencéket úgy alakították ki, hogy egy mélyebb helyről barlangszerű mélyedést kiasztak, amit utána kitapasztottak. Feltártunk egy olyan gödört, amelyből egy ilyen mélyedés indult, de valószínűleg a kiasás után vagy nem tudták, vagy nem akarták befejezni a kemence megépítését.

A patak közelében a vastagabb humuszcétegnek köszönhetően több alkalommal jó állapotban, magas felmenő fallal maradtak meg a kemencék. Két alkalommal teljesen épen maradt kemencét sikerült feltárnunk. Mindkétszer már korábban felhagyott házat használtak fel az építésükhöz, annak falába vájták bele a kemencét. A Budapesti Történeti Múzeum restaurátorai a kemencéket „in situ” kiemelték.

Templom

A falu plébániatemploma a terület központi helyén található. A falu keletkezésekor rögtön megépíthették a templomot, és kijelölhették a körülötte fekvő temető helyének területét, és ez a rész, valamint a környezete mindvégig tiszteletben volt tartva, hiszen ezen a 60×90 méteres területen néhány objektumtól eltekintve nem építkeztek.

A két periódusban épült templom első építési fázisa a 10 méter hosszú, 6 méter széles félköríves szentélyzáródású templomrész volt. A hajó belső mérete 4,40×4,10 méter, a fal vastagsága 1 méter. (2. kép)

A templom építési ideje az elhelyezkedéséből, a kőfaragványokból, az alaprajzából valamit az építési szintről előkerülő



2. kép: A falu plébániatemploma a feltárás végén, Kána falu, 12–13. század. Fotó: Terei György

II. Béla (1131–1141) ezüst pénze alapján a 12. század közepére tehető. Az épület egyes részein megmaradt a legalsó kváderkősor, a többi helyen a korábbi földmunka bolygatása miatt csak az alapozás. A megmaradt kőfalnál a külső és belső falsíkot megmunkált mészkővel fedték, a belső részt megmunkálatlan kvarchomokkővel töltötték ki.⁸ A templombelsőben az egykori padlószintet, oltáralapozást nem találtunk meg, a későbbi beasások teljes mértékben megsemmisítették azokat.

A templomtól 1,5 méterre nyugatra, a nyugati fallal párhuzamosan, 3,5 méter hosszú és 1 méter széles fal került elő. Ez a templom szerkezetének legproblémásabb része. Déli részén megtaláltuk a falsíkot, az északi részen, csak a sekély alapozást. Pontos funkciójának meghatározása további kutatást igényel. Felmerülhet megoldásként egy korai toronyalapozás, ami észak-déli átjárást biztosított a torony alatt. Ezt a második periódusban karzatalapozásnak építettek át.

A ma látható templomfalak nyugati részei későbbiek, valószínűleg a 12. század végére, a 13. század elejére tehetőek, hiszen a templomot 7 méterrel nyugat felé megtoldották. A falakat úgy építették, hogy illeszkedjenek az első periódus falaihoz. Ezen a területen csak az alapozás maradt meg.

A templom építészeti kőfaragványainak vizsgálatát Győző Eszter művészettörténész végzi. Munkája során megállapította,⁹ hogy a falu feltárása során a nagy mennyiségben előkerülő építészeti kőfaragványok és kváderkövek felületén sok esetben habarcsnyom látható. Ezeket a faragványokat másodlagosan használták fel a sírok falazásához, a kemencék építéséhez. A templom falai mellett feltárt omladékgödörökből is számos építészeti elem került felszínre. Az épület északnyugati falsarkánál feltárt hatalmas méretű gödörből két nagy lábazat került elő. A templom közvetlen környezetéből, de tőle távolabbi objektumokból is számos építészeti elem került elő, mely alapján az épület faltagolása rekonstruálható. Falait félköríves záródású résablak, féloszlopok, alul lábazati párkány, s fölül ívsoros párkány tagolhatta. A Budapesti Történeti Múzeum kiállításán bemutatott falszakasz-rekonstrukció¹⁰ érzékeltetni kívánja a töredékek alapján megismert részletformák egymáshoz való viszonyát. A rekonstrukción látható ívsoros párkány és a félköríves záródású résablak meglétére több, előkerült kőfaragvány alapján következtethetünk.

Sírok

A temető 48×56 méter alapterületű, ovális alakban teljesen körbevette a templomot. Összesen 1077 sírt tártunk fel.

A cintermet határoló kerítés vagy árok nyoma nem került elő a feltárás során, bár a sírok között találtunk egy olyan üres sávot, ahol a feltételezésünk alapján lehetett a kerítés vagy a sövényisor. A csontvázakat néhány eset kivételével 10–10 fokot eltérően kelet-nyugati irányban, hátán fekvő, nyújtott helyzetben találtuk meg, a karok majdnem minden esetben szorosan a testhez simulnak. A leszorított karok és a felugró vállak alapján feltételezhetjük, hogy a halottak egy részét gyalcsba tekerve temették el. Pár alkalommal figyelhattunk meg eltérő kartartást, ilyen volt a medence táján keresztbe rakott karok.

A temető fő jellegzetessége, hogy a sírgödörök közel 40 %-a szépen megfaragott kövekkel volt kibélelve. A falazott sírok megléte ilyen nagy számban, és főleg falusi környezetben, egyedülálló Magyarországon, de ez a sírépítési technika nem lehetett ismeretlen az itt lakók számára, hiszen a közeli kánai apátság területén is több ilyen sírt tárt fel H. Gyürky Katalin az 1980-as években.¹¹ A sírgödör szélét minden esetben mészkőből faragott téglatest alakú kövek borították. A meg-

munkáltakon kívül találtunk épületből származó habarcsos köveket, sőt a templom átépítéséből fennmaradt építészeti elemeket is.

Eddigi megfigyelésünk alapján a kövekkel kibélelt sírok nem köthetők egy időszakhoz, a temetkezési rítus megjelenik a legkorábbi sírok között is, és megtalálható az utolsó temetkezések között is. A temető széle felé csökkent a számuk. Valószínűleg a társadalmi ranggal lehetett kapcsolatban ez a temetkezési forma.

A sírokban több helyen is deszka maradványait tártuk fel. Ezek legtöbb esetben nem koporsó darabjai, hanem a falazott vagy egyszerű sírgödröket lefedő deszka töredékei voltak. Csak néhány esetben kerültek elő koporsó meglétére utaló tárgyak, szögek, koporsóvasalások.

A csontvázak embertani vizsgálatát László Orsolya antropológus végzi.¹² Vizsgálatai során kiderült, háromszor annyi felnőtt csontváz került elő, mint gyerek. Az újszülöttek száma kevés, valószínűsíthetően sekélyebben temethették el őket, és a későbbi bolygatások miatt sem találtuk meg. A nők és a férfiak aránya egyenlő. Az életkor megoszlását vizsgálva megállapítható, hogy a sírokban a 40–60 év közötti korosztály tagjaiból találtunk legtöbbet. Ezek után a 20 és 40 év között elhunytak következnek. Megállapítható, hogy az első csoportban a férfiak voltak többen, míg a másodikban a nők.

Leletanyag

A leletanyag folyamatos feldolgozás alatt áll, a munkát a vasanyaggal kezdtük meg, mivel úgy gondoltuk, hogy ez az egyik legjobban megfogható, körbehatárolható tárgytypus.¹³ A leletanyag ezen részét kb. 2000 kisebb-nagyobb töredék teszi ki, melyben megtalálhatók a korszak ismert vastárgyai. Szerencsés helyzetben vagyunk, hiszen a falu a 12. század közepétől a 13. század közepéig élt, ezért az itt előkerült vasleletek jól datálhatóak. Kána falu területén az Árpád-kor szinte teljes mezőgazdasági eszközkészlete (ásópapucskok, kapapenge, szőlőmetsző kések, sarlók, kaszák, kaszakarikák) megjelent. Számos eszközt (csákányok, balták, fűrő, kalapács, zsindelyező, tengelyes ollók) találtunk ép állapotban. Az állattartásra utaló eszközök (rugós ollók, lóvakarók, patkók, zablák), és a mindennapi élethez tartozó tárgyak (vödörabroncsok, vödörfülek, kulcsok, zárszerkezetek, jégpatkó, kések, iszkábaszegek) is nagy számmal képviseltették magukat. Árpád-kori falvainkban a fegyverek megléte nem túl gyakori, ennek ellenére több darab (rombusz alakú köpús és nyéltűs-kés nyílhegyek, lándzsa, buzogány, szablya töredéke, parasztkések, késtokmerezítések, kardhüvely-merezítések, sarkantyúk) is előkerült a feltárás során.

A több száz láda leletanyag nagy részét a kerámiatöredékek teszik ki. Szerencsés helyzetben voltunk, mert számos viszonylag épen megmaradt kerámia került elő. A fazekak a 12–13. századi Buda környékére jellemző anyag jelentős részét lefedik. Legjellemzőbb a csigavonalas díszítés, de gyakori a fazék nyakán a bevagdalt, rádli díszítés is. A leletanyagban megjelenik a budai fehér kerámia típus is. A kevés import kerámia közül néhány bécsi fazék töredékét emelhetjük ki. Ezek inkább a 13. századi objektumokhoz köthetők. Gyakoriak a palacktöredékek, általában ezek fehér anyagúak, és a bordákkal díszített poharak is. Nagy számban kerülnek elő cserépbográcsok. A megtalált darabokat két csoportba lehet osztani. A hagyományos T perem profilú, durvább anyagú, díszítetlen fémüstöt utánzó-, és a fazék alakú bográcsokra. Előkerült egy fehér anyagú, a fenékrészt csigavonallal díszített bogrács is.



3. kép: Virágmintás bronz csat, Kána falu, 12–13. század.
Fotó: Tihanyi Bence



4. kép: Madár alakú csat, Kána falu, 12–13. század.
Fotó: Tihanyi Bence

Részben gödrökben, részben csontvázak mellett ruhadíszként kerültek elő a viseleti tárgyak. Vas és bronz csatokat, bronz melltűt találtunk, ékszerként ezüst pánt- és karikagyűrűt, valamint nagyszámú S-végű hajkarikát. Ez utóbbi az anyag és méret tekintetében is nagy változatosságban került elő. Talán a két legdíszesebb csat volt a medencetájról előkerülő virágmintás (3. kép), és egy gödörben talált madár alakú csat (4. kép).

Nagy számban kerültek elő a feltárás során üvegtöredékek. A 37 db üvegedényhez tartozó töredék és az 5 db üveg-csepp- és üvegmaradék a korabeli falusias települések ritka leletanyaga. Feltételezhetően importtárgyakról beszélhetünk.

A közel 30 darab pénz nagy része a sírokban volt, ezek tártárjárás előtti ezüstpénzek. Házakban, gödrök betöltésében sok III. Béla bizánci mintára vert nagyméretű pénze került elő.

Az előkerülő falazott sírok nagy száma, a 12. század közepére keltezhető kváderkövekből épült templom, a nívós kőfaragványok, a nagyszámú üveg, és pénz, a fegyverek, és az ép sarkantyúk, a díszes viseleti tárgyak, valamint a sok jó minőségű vastárgy jómódú lakosságot feltételez Kánán, hiszen falusi közegben a 12–13. században ilyen tárgyi kultúra ritkaság.

Szerencsés helyzetben vagyunk, hiszen nemcsak a nagy területen megtalált falut és temetőt vizsgálhatjuk, hanem a közelben található apátsággal egy középkori mikrokörnyezet vizsgálható. A kapcsolat egyik bizonyítéka lehet a hasonló temetkezési szokások, hiszen a dombtetőn található apátság területén is ezt figyelte meg H. Gyürky Katalin. Azonban arra a kérdésre, hogy a közelségen és egymás ismeretén túl, volt-e egyéb kapcsolat, arra csak a történeti források további kutatása adhat választ.

Az objektumokban talált leletek között kevés a 14. századra datálható lelet. Valószínűleg a tatárjáráskor elmenekültek, és ha vissza is jöttek, már csak kevesen, és rövid időre. A visszaköltözést gátolhatta, hogy ebben a korszakban telepítették be a környéket szőlővel, amire a falu leletanyagában számos bizonyítékot is találtunk.¹⁴ Az előkerült objektumok az ezredfordulóra kialakult Árpád-kori faluképet erősítik. Az előkerült leletanyag azonban gazdagabb életmódra utal.¹⁵

Jegyzetek

- 1 Az cikknek alapul szolgáló előadás 2007. októberében hangzott el a CentrArt Egyesület előadássorozatán. Az azóta eltelő időszakban és a kötet megjelenéssel egy időben is több tanulmány jelent meg a témával kapcsolatban. Ezen a helyen történő közlést azért tartjuk fontosnak, mert a cikk kötődik a tanulmánykötet témájához, és az eredményeket minél szélesebb körben szeretnénk terjeszteni.
- 2 H. GYÜRKY Katalin: *A Buda melletti kánai apátság feltárása*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1996. 22.
- 3 H. GYÜRKY, 1996, 19–20.
- 4 H. GYÜRKY, 1996, 21–22.
- 5 H. GYÜRKY, 1996, 15.
- 6 A meghatározásokat Tassi Márta végezte, segítségét ezúton köszönöm. A kerámiákból előkerült állatsontokról előadásában számolt be. (2006. aug. 28. ICAZ konferencia Mexikóváros Daróczi-Szabó Márta: *Pets in the pots: Superstitious belief in a medieval Christian (12–14th c.) village in Hungary*)
- 7 NAGY Ágnes–GALINA Zsolt–MOLNÁR István–SKRIBA Péter: *Késő Árpád-kori, nagyméretű, földbe mélyített építmények Ordacsehi-Bugaszege*. In: *Népi építészet a Kárpát-medencében a honfoglalástól a 18. századig*. Szerk. CSERI Miklós–TÁRNOKI Judit. Szentendre–Szolnok, 187–220.
- 8 A közetanyag vizsgálatát Dr. Mindszenty Andrea és Horváth Zoltán végezte. Munkájukat ezúton köszönöm.
- 9 GYÖZŐ Eszter: *Kána falu templomának kőfaragványai*. In: *Régészeti kutatások Magyarországon 2004, (2005) 56–57.*, TEREI György: *Kána falu Árpád-kori temploma és temetője*. In: *Régészeti Értékeink* 16. (2006) 4–7.
- 10 A rekonstrukciók tervezője Győző Eszter művészettörténész, kivitelezője Módy Péter kőszobrász–restaurátor.
- 11 H. GYÜRKY, 1996. 22. és 20. ábra.
- 12 LÁSZLÓ Orsolya: *Kérdések és feladatok a kánai temető feldolgozásával kapcsolatban*. In: *Régészeti kutatások Magyarországon 2004, (2005) 58–60.*, TEREI, 2006. 9–11.
- 13 A vasanyagot Horváth Antóniával együtt dolgozzuk fel. TEREI György–HORVÁTH Antónia: *Az Árpád-kori Kána falu vasleletei I*. In: *Communicationes Archaeologicae Hungariae* (2007) 215–246.
- 14 *Budapest Lexikon*. Szerk. BERZA László. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993.
- 15 A feltárás és a feldolgozás csapatmunka volt, köszönettel tartozom Füredi Ágnes, Hancz Erika, Horváth Antónia és Papp Adrienn régészeknek, László Orsolya antropológusnak, Győző Eszter művészettörténésznek valamint több régésznek, régészhallgatónak, restaurátornak, rajzolóknak, fotósnak és technikusnak. Itt szeretném megköszönni az értékes segítséget Bencze Zoltán és B. Nyék helyi Dorottya konzulenseimnek, a tanácsokat Barsi Csabának, Hatházi Gábornak, Miklós Zsuzsánának, Müller Róbertnek, Simonyi Erikának, Takács Miklósnak, Valter Ilonának és Wolf Máriának, a rajzokért pedig Németh Katalinnak és Németh Tibornak.

Das arpadenzeitliche Dorf Kána

Zwischen 2003 und 2005 fand im südwestlichen Teil von Budapest (XI. Bezirk) die archäologische Ausgrabung der Siedlung Kána aus der Arpadenzeit statt. Ihr Name ist aus einer Urkunde aus dem Jahre 1325 bekannt. Während der Ausgrabung wurde eine große Zahl von Grubenhäusern – über 200 – gefunden, sowie vier, ebenfalls in den Boden gesenkte Lagerräume größeren Ausmaßes. Die Durchschnittsgröße der Häuser beträgt 3,5×2,5 Meter. Ihrer Orientierung nach lassen sie sich in zwei Gruppen ordnen. Die in den Häusern freigelegten Öfen lagen immer in einer der Häuserecken. Den Durchmesser der Backfläche von 1 Meter kann man als durchschnittlich bezeichnen.

Die Pfarrkirche befindet sich im zentralen Teil des Dorfbereiches. Der Kirchenbau hatte zwei Bauperioden: Die erste Phase stellte der 10 Meter lange, 6 Meter breite Gebäudeteil mit halbkreisförmiger Apsis dar; in der zweiten Bauphase erweiterte man den Raum um 7 Meter nach Westen. Um die Kirche wurden insgesamt 1077 Gräber freigelegt. Das Hauptcharakteristikum des Friedhofes ist, dass fast 40 % ihrer Gräber mit schön bearbeiteten Steinen verkleidet ist. Das Vorhandensein gemauerter Gräber in so großer Anzahl – insbesondere im dörflichen Milieu – ist in Ungarn einzigartig.

Zur Zeit des Mongolensturmes (1241–42) flüchteten wahrscheinlich die Dorfbewohner, und auch wenn sie zurückkehrten, waren sie wenige und blieben nur für kurze Dauer.

Das Fundmaterial der Ausgrabung lässt sich in die Reihe von Gegenständen der dörflichen materiellen Kultur ordnen, die aus dem 12–13. Jahrhundert bekannt sind. Es wurden aber mehrere Objekte ans Tageslicht gebracht, die in diesem Umfeld selten anzutreffen sind (z.B. Schere, Glasfunde), beziehungsweise solche Objektgruppen (intakte Eisengegenstände, verzierter Kleiderschmuck, große Zahl von Münzen), die auf einen Wohlstand großen Maßes schließen lassen.

SCHMIDT PÉTER

A bécsi Szent István-dóm és a pozsonyi Szent Márton-székesegyház építéstörténeti összehasonlítása

Bevezetés

Tanulmányom célja a középkori Bécs és Pozsony kapcsolatának bemutatása fő templomaik példáján társadalmi, gazdasági és elsősorban építéstörténeti szempontból.¹ A két város között mindössze 60 km a földrajzi távolság, de az említett korszakban fontos választóvonal húzódott közöttük, amely még ma is – megváltozott feltételek mellett – fennáll. Bécs a XII. század közepe óta az osztrák hercegek székhelye volt, egy olyan tartományé, amely a Német-Római Császárság szerves részét képezte. Pozsony csupán egy határváros volt a Magyar Királyság nyugati szélén, még ha fontos katonai-stratégiai, gazdasági és egyházi jelentőséggel is bírt. Az államhatár nem jelentett hermetikusan záró válaszfalat: fontos kereskedelmi és forgalmi utak kapcsolták össze a két települést, elsősorban a Duna, valamint számos szárazföldi út is.² Továbbá etnikailag is hasonlóak voltak, mert lakosságuk főképp németajkú polgárokból állt.

1. A két plébániatemplom alapítása: összehasonlítás a városfejlődés tükrében

1.1. A bécsi Szent István-székesegyház

E plébánia első említése ugyan csupán a XIII. század első feléből ismert (1220), de az úgynevezett „Mauterni cseresz-zódás” kapcsán már 1137-től következtethetünk meglétére, 1147-ben a jelenlegi épület elődjének felszenteléséről esik szó.³ A templom titulusa arra utal, hogy a passauai püspökség alapította: az utóbbinak is Szent István volt a védőszentje. Az épület monumentális méretei arra engednek következtetni, hogy kezdettől fogva reprezentációs célokra szánták.⁴ Mindeneset-

re a Stephanskirche már a XII–XIII. században a város legjelentősebb egyházává vált és az osztrák hercegek a Babenberg-ek óta arra törekedtek, hogy egy Passautól független, önálló püspökség székhelyévé tegyék.⁵ Ezt a szándékot egészen a XV. századig sikerült az ellenérdekelte passauai püspökségnek keresztülhúznia.

A már említett XII. századi épületet 1230 és 1270 között jelentősen megújították, de két tűzvészben (1258, 1276) súlyosan megsérült. Ebből a második, későromán-koragótikus fázisból származik a nyugati homlokzat legnagyobb része az Óriáskapuval (Riesentor) és a két ún. Pogány-toronnyal (1. kép).⁶ A legjelentősebb bővítésekre a XIV. században került sor, melyek kezdetét az Albert-féle szentély kiépítésének 1304-es megindítása jelentette.⁷

1.2. A pozsonyi Szent Márton-dóm

Pozsony főtemplomának elődje a mostani épülettől nyugatra, a várhegyen állt, és a régészeti ásatások tanúbizonysága szerint állítólag nagymorva eredetű volt.⁸ Ez a vártemplom szolgált a XI. századtól a Szent Megváltó titulusú prépostság székhelyéül.⁹

A XIII. század első negyedében a prépostság átköltözött a városba, és ott átvett egy kisebb méretű Szent Márton templomot, amely valószínűleg a dóm mai területére lokalizálható (2. kép).¹⁰ Erre az épületre átruházták a vártemplom patrocíniumát, de az nem tudta teljesen háttérbe szorítani a templom eredeti védőszentjét.¹¹ Erről az 1234-ben kelt oklevélben először említett plébániáról eddig nem voltak támpontjaink; a 2002–2003 között végzett ásatások után már



1. kép: Stephansdom, a déli Pogány-torony (Heidenturm), Bécs, 13. század. Fotó: Schmidt Péter



2. kép: Szent Márton székesegyház, déli oldal, Pozsony, 14–16. század. Fotó: Schmidt Péter

többet lehet róla tudni.¹² Előtte mindössze néhány töredékesen fennmaradt felirat és koragótikus ablakrész tanúskodott a XIII. századi templomról, valamint egy ugyanebből az időszakból származó csontház alapjai, mely épület közvetlenül a jelenlegi templomhajótól északra állt.¹³

A városba való áttelepedéssel a Szent Márton templom vált Pozsony legfontosabb egyházi intézményévé és egyben az ottani prépostság központjává is.¹⁴ A XIII. század 70-es éveiben a II. Ottokár cseh királlyal vívott határmenti háborúk erősen érintették a várost, 1271-ben leégett a főtemploma is.¹⁵ Az újjáépítést elősegítendő, III. András király 1291-ben számos kiváltságban részesítette a pozsonyi polgárokat.¹⁶

1.3. A templomok fekvésének és alaprajzáinak összehasonlítása

A két épület ebben a tekintetben ellentétes irányú fejlődésen ment keresztül. A Szent István-dóm XII. századi alapítása idején kívül feküdt a római korra visszanyúló városfalon, nem véletlenül: ez a monumentális épület egyszerűen nem fért el a város belsejében.¹⁷ A XIII. század Bécsben a robbanásszerű területi növekedés időszaka volt, melynek következtében a Szent István templom a hercegi székvárosnak nem csupán a szakrális, hanem a tényleges földrajzi központjává is vált.

Ezzel szemben a pozsonyi Szent Márton templom a XIII. század első felében még meglehetősen közel volt a város akkori központjához (Ventúr utca/Ventúrska ul. – Hosszú utca/Panská ul. sarka), amely két fontos távolsági út kereszteződésében volt, és csak a század folyamán bekövetkezett városbővítéssel került Pozsony nyugati peremére.¹⁸

Jelenlegi formájában a két templom hosszaházának alaprajza annyiban hasonló, hogy a középhajót szegélyező mellék-hajók az előbbinél keskenyebbek – bár a Szent István-dóm XIV–XV. században kialakult hajóinál a szélességbeli különbség minimális. Továbbá az utóbbi templomnál a hajó legkeletibb boltszakaszához kétoldalt csatlakozó toronyalak kereszthajót képeznek; a pozsonyi székesegyháznál a kereszt-

hajó teljesen hiányzik. A keresztmetszet viszonylatában is jelentősen eltér egymástól a két épület: a bécsi főtemplom a bazilikális elrendezés jegyeit hordozza – középhajója 6 méterrel magasabb a mellékhajóknál (3. kép) – míg a vele nagyjából egykorú, XV. századi Szent Márton-dóm boltozatai mindhárom hajóban egyforma magasságúak.¹⁹

A szentélyek alaprajzban és építészeti stílusukban egyaránt különböznek. A Szent István-dóm háromhajós, keresztboltozatos szentélye a XIV. század első feléből származik, míg a Szent Márton-székesegyház hálóboltozatos szentélye egyetlen hajóból áll, és a XV. század második feléből való.²⁰

2. Az első XIV. századi párhuzamok

2.1. A két templom építettői

Bécsben már a XIII. század folyamán, de főképpen a XIV. században a polgárság helyzete látványosan megerősödött. Ezt elsősorban az uralkodótól kapott előjogoknak köszönhetjük, mint például az 1221. évi városi kiváltságlevélben rögzített árumegállítási jogának, amely révén monopóliumává vált a Magyarországra irányuló dunai kereskedelem.²¹ Ez a következő évszázadokra megalapozta a bécsi polgárság anyagi helyzetét, amely virágkorát különösen a XIII. század második felében, II. Ottokár alatt élte.²² Az ő idejében vették át a polgárok az uralkodótól, mint kegyúrtól a templomépítés költségét, és a templomépület fenntartási kötelezettsége is a városé volt.²³

A XIV. század elején a polgárok mozdították elő az első nagyszabású bővítést, az 1304-ben megkezdett Albert-féle szentély építését, később azonban a névadó II. Albert (1330–1358) vette át a fő kezdeményezést.²⁴ 1334-ben említik első alkalommal a templommester (Kirchenmeister) tisztségét, akinek a feladata a templomnak megajánlott alapítványok és adományok igazgatása volt, valamint a templomépítés jogi ügyeiért és a kézművesek bérezéséért is ő felelt.²⁵ Tehát az uralkodón – aki kegyúr és kezdeményező volt – és az építőmesteren kívül ő volt a legfontosabb személy a dómot illető ügyekben. Feladatkörét a városi alkotmányban is rögzítették, s a tisztséget csak gazdag, tiszteletben álló városatyák viselhették. Még Albert herceg utódjának, IV. Rudolfnak sem sikerült ezt a posztot a polgárságtól elvennie.²⁶

IV. Rudolf nevéhez köthető a nagy déli torony és az új hosszaház alapkövéte, s uralkodása idején illesztették a két szélső kápolnát a nyugati homlokzathoz.²⁷ Az uralkodó célja egy monumentális katedrális létrehozása volt, amely egy püspök méltó székhelye lett volna.²⁸ Halála előtt az 1364. november 18-i keltezésű házirendben fivéreinek előírta az épület befejezését, de öccse III. Albert halála után 1395-ben már nem vették be ezt a tervet a hollenburgi családi szerződésbe.²⁹ Ezután egy meglehetősen nyugtalan időszak következett, melyet számos viszály jellemzett: egyrészt az egyes Habsburg családi ágak, másrészt a herceg és a város között. A további építkezést tehát ismét csaknem kizárólag a bécsi polgárok támogatták.³⁰

Pozsony Bécshez képest csak mintegy hetven évvel később, 1291-ben részesült városi kiváltságlevélben, melyben a király biztosította számára a polgármester és tizenkét esküdt megválasztásának jogát.³¹ A várost felmentették a bor- és vámadó fizetése alól is, és ez megalapozta a polgárság gazdasági megerősödését, valamint számos új betelepülő érkezését is eredményezte.³² Ugyanakkor a kiváltságlevélből a nagyhatalmú káptalanra való tekintettel egyelőre még kimaradt a szabad plébánosválasztás joga – ezt csak az 1302-es megállapodás után sikerült érvényre juttatni.³³



3. kép: Stephansdom, főhajó, Bécs, 15. század. Fotó: Schmidt Péter

Az ezt követő évtizedekben, tehát a XIV. század első felében, miután tisztázódott az egyházi helyzet, a pozsonyi polgárság fokozatosan átvette az építkezési kezdeményezést a dómnál.³⁴ A város polgársága akkortájt még korántsem alkotott egységes szociális és gazdasági réteget. Vezető képviselőit gazdag német polgárok adták, akiknek vagyonát a telekből származó bevételek alapozták meg, valamint messze földre kiterjedő kereskedelmi kapcsolataik, amelyek egészen a mai Dél-Németországig értek.³⁵ Juraj Žary feltételezése szerint egy Jakab nevű kereskedő lehetett a dóm XIV. század második és harmadik évtizedében zajló nagy átépítésének fő kezdeményezője.³⁶ Utóbbi egy nemesi rangra emelt patrícius volt, aki mint többször újraválasztott városi bíró megbízható szövetségese volt Károly Róbert királynak. Ezen kívül ő volt az alapítója Pozsony talán legjelentősebb XIV. századi polgárdinasztiájának, melynek tagjai a káptalanból sem hiányozhattak.³⁷ Fent nevezett Jakab valószínűleg Svábföldről származott és talán a szülőföldjével fennálló kapcsolatokra vezethető vissza a sváb befolyás a dóm eme építési korszakában (ez a déli hosszházfal kettős ablakánál és más egyéb részleteknél mutatkozik).³⁸

Azonos nevű unokája, aki a város részéről 1344-ben és 1348-ban a káptalannal megújította a plébánosválasztásról szóló szerződést, kezdeményezte a Szent Márton templom továbbépítését.³⁹ Ez a II. Jakab elődjéhez hasonlóan többször viselte a városi bírói méltóságot, és 1373-ban bekövetkezett haláláig a város erős emberének számított.⁴⁰ Az ő idejében kapta meg a város a dunai áruszállítás vámmentességi jogát, valamint az árumegállítási jogot is.⁴¹ Ezek következményeképp a pozsonyi polgárok kül- és belföldön kereskedhettek, és a külföldi konkurrencia megkímélte őket.⁴² II. Jakab alatt a templom új részeit az építetők megnövekedett jelentőségének, önbizalmának és reprezentációs szándékának megfelelően dekoratívan és igényesen, a korabeli délnémet gótika jegyeit magán viselő stílusban alakították ki (pl. a hosszház északi oldalának keleti kapuját).⁴³

2.2. Az első építészeti és stílusbeli párhuzamok a két dóm között
A legkorábbi bizonyítható példák a XIV. századra tehetők. A befolyás iránya már ekkor egyértelmű volt: a középkori nagyvárossá növekedett Bécs és annak építőcéhe diktálta az új stílusirányzatokat.⁴⁴

A Stephansdom II. Albert-féle háromhajós szentélyének keletkezése a XIV. század első felére tehető. 1304-ben vásároltak fel a bécsi polgárok egy a helyén állott házat, és két évvel későbből már egy szentélyépítésre szánt alapítvány is ismeretes.⁴⁵

Az akkori modern térképzésnek megfelelően keresztboltozatos csarnokszentélyt emeltek. A boltozatokat karcsú, féloszlopokból és körtetagokból álló pillérek tartják. A szabadon álló pilléreken és falpilléreken életnagyságnál nagyobb konzolalakok állnak, amelyeket 1330 körül helyeztek el – felettük magasra nyújtott baldachinokkal.⁴⁶ Az első gótikus kiépítési fázis végét jelölte a szentély felszentelése, melyet Albert passai püspök végzett el 1340. április 23-án.⁴⁷

A Szent Márton-dóm tornyának első emeletén lévő árkádníylás profilja és csúcsíves záródása képezi az első építészeti bizonyítékot a bécsi dómmal fennálló művészeti kapcsolatokról. Ez a plasztikailag markáns, de egyszerűen képezett ív ugyanis a bécsi dóm Albert-féle szentélyének pillérkötegeinek profilírozására emlékeztet.⁴⁸

A bécsi dómszentély kőplasztikáinak is volt stílusbeli lecsapódása a pozsonyi főtemplomon: az északi hosszház keleti

kapuját díszítő, 1340-es évekből származó timpanon (különösen az azon található kis állatábrázolások) művészetileg rokonságban állnak azokkal a szentszobrokkal és konzolokkal, amelyek az északi és középső szentély pálcaín találhatók. A szentélyek zárókövei stilisztikailag szintén közel állnak a pozsonyi timpanonhoz.⁴⁹

3. Michael Knab bécsi építőmester hatása a pozsonyi Szent Márton-dóm építkezéseire

A XIV–XV. század során, a Stephansdom monumentális kiépítésével egyidőben, a bécsi építőcéh szerepe olyannyira megnövekedett, hogy Közép-Európában vezető szerepre tett szert. A XV. században befolyási területéhez tartozott a Magyar Királyság és a közeli Pozsony is.⁵⁰

A szakirodalomban Michael Knab/Chnab néven ismert Mihály mester az első bécsi építőmester, akinek a Szent Márton templomra gyakorolt hatása igazolható.⁵¹ A korabeli források az osztrák herceg építőmestereként, III. Albert (1365–1395) udvari építészeként említik.⁵² Számos épület származik tőle Alsó-Ausztriában és Bécsben, melyek közül a császárváros jelképévé vált déli dómtorony, a Stephansturm terve a legismertebb.⁵³ Pozsonyban állítólag ő szolgáltatta a terveket a székesegyház nyugati részeihez, de ez a feltételezés a művészettörténetírásban korántsem áll minden vita fölött.⁵⁴ Mindenesetre a nyugati tornyot kétoldalt szegélyező, két-szintes kápolnák mintájául a bécsi dóm nyugati része szolgált, jelesen a homlokzat végein elhelyezett két hercegi kápolna, melyeket valószínűleg Knab tervezett.⁵⁵ Olyan részletek, mint a kápolnák külső sarkain egymásra merőlegesen elhelyezett támpillérek – az alaprajzi elrendezés párhuzamától – szintén Bécs irányába mutatnak.⁵⁶ Továbbá a pozsonyi dóm déli kápolnájában alkalmazott vakárkádok szintén Mihály mester művészetére utalnak, mivel ez a motívum úgy a Stephansdómon, mint más neki tulajdonított művön szerepel (pl. a bécsi Maria am Gestade templom főhajójában és a bad deutsch-altenburgi templom szentélyében is).⁵⁷

A Szent Márton-székesegyház külső- és belső falán kőművesjelek találhatók, amelyeket állítólag egy bizonyos Dürnsteini Konrád használt. Utóbbi a bécsi építőcéh tagja volt: többek közt a Stephansdom déli tornyának építésénél is közreműködött és vezető pozícióban valósíthatta meg a bécsi főépítész terveit a későbbi koronázótemplomon.⁵⁸ Pozsonyban halt meg 1420-ban.⁵⁹

A két város között fennállt szoros gazdaságföldrajzi és kulturális kapcsolatok további bizonyítéka még Passau Krisztián és János kőművesek pályafutása. 1439–1440 között mindketten a pozsonyi városi erődítéseken dolgoztak; 1415-ben és 1420-ban még a bécsi dóm építőcéhének kőművessegédeként szerepelnek.⁶⁰

4. A magyar és cseh udvari művészet hatása

A bécsi építőcéhnek a pozsonyi dóm munkálataira gyakorolt domináns szerepe átmenetileg megszakadt a XV. század első felében. A század elején Zsigmond király részt vállalt az építkezés támogatásában, melynek következtében udvari művészetének befolyása felülkerekedett a Szent Márton templom.⁶¹ Az uralkodó a főurakkal vívott harcában rá volt utalva a szabad királyi városokkal kötött szövetségekre: 1405-ben szabad királyi városi rangra emelte Pozsonyt is; később számos más privilégiumot, mint például a címer- és pecséthasználat jogát megadta neki (1436).⁶² Ebben az időszakban kezdett létrejönni a polgárságon belül egy a vállalkozók szűk köréből álló elit-csoportosulás.⁶³

Néhány közvetlen csehországi hatás a cseh Zsófia királyné mesterei révén érte a dómot, aki 1423-tól az 1428-ban bekövetkezett haláláig a városban élt száműzetésben. Jelentős alapítványtevő volt és a templomban síremléket kapott.⁶⁴

Az 1430-as években Zsigmond király érdeklődése ismét felélénkült a Szent Márton templom iránt, s ez az építőtevékenység újbóli fellendülésével járt együtt – a király és a polgárság együttműködött.⁶⁵ Az uralkodó még a székhelyét is áthelyezte Pozsony várába.⁶⁶ Zsigmond uralkodása idején épült ki a templom nyugati fele: a templomhajót és a tornyot ekkor kötötték össze és a torony két oldalán egyemeletes kápolnákat létesítettek.⁶⁷ A király halála után (1437) a Szent Márton templom építése ismét bécsi befolyás alá került, amely az egész kései középkor folyamán megmaradt.⁶⁸ E korszak Puchspaum mesterrel vette kezdetét.

5. Hanns Puchspaum és műhelye

5.1. Puchspaum bécsi és pozsonyi megbízói

A Szent Márton-dómhoz a legjelentősebb bécsi hozzájárulást Hanns Puchspaum dómépítész és a befolyása alatt álló mesteremberek adták. Puchspaum legfontosabb megbízója III. Frigyes császár volt (1440–1493), aki a Stephansdom építését fontos ügyként kezelte, habár magához a városhoz nem fűzte különösebben jó viszony. III. Frigyes érdeme, hogy sikerült az osztrák hercegek régi kívánságát, Bécs püspöki székhelyé tételét keresztülvinnie (1469).⁶⁹ A császár 1450-ben az északi torony építéséhez is lerakta az alapkövet, amelynek a mai napig fennmaradt tervei Puchspaumtól származnak.⁷⁰ A polgári megbízók az új hosszházban található (pillérekben található) baldachinszobrokra és oltárookra tett alapítványokkal voltak jelen.⁷¹ Utóbbiak közül a hosszházfalak mentén található, Puchspaum által tervezett baldachinoltárokat kell kiemelni: a Puchheimbaldachin, melyet Elsbeth von Puchheim adományozott (1434) és a Füchselbaldachin, mely Agnes Füchsel alapítványtetele volt (1448).⁷²

Pozsonyban a székesegyház hosszházának boltozásával kapcsolatban merül fel Puchspaum személye. E feladat az 1430-as években vált időszerűvé és az évtized második felében megszorodtak a kivitelezésre szánt végrendeleti adományozások. Ezekkel az alapítványokkal a polgárok az üdvösségüket akarták biztosítani, a társadalmi helyzetüket demonstrálni és egyúttal az utókor számára önmaguknak emléket állítani.⁷³

A templomépítést anyagilag támogató polgárok személyét illetően egyértelműen bizonyítható, hogy a XV. században kapcsolatok álltak fenn Bécs és Pozsony között. 1444-ben egy bizonyos Peter Grünpekch nevű bécsi polgár panaszt tett a pozsonyi városvezetésnél, mert a dómépítéshez kölcsönadott pénzzel még tartoztak neki és kérte a visszafizetését.⁷⁴ Tizenhárom évvel később utóda Hanns Altpekch elismerte, hogy megkapta az összeget – a pénzt épületfa vásárlására használták.⁷⁵ Tehát a bécsiek hitelezőként is részt vettek a pozsonyi dóm építésének finanszírozásában.

5.2. Építészeti párhuzamok

5.2.1. A Stephansdom hosszházboltozatai

A bécsi székesegyház tartófalainak építését a XIV. század közepén megkezdték, de csak 1440-re lettek készen.⁷⁶ Ezt az évet tartják számon Puchspaum dómbeli tevékenységének kezdődatumaként; 1446-ban indította meg a hosszház beboltozásának munkálatait, amely során az előzőleg említett lépcsőzetes keresztmetszeti megoldást alkalmazta, és az így tagolt hajókat háló- és csillagboltozatokkal látta el.⁷⁷ Utób-

biakkal az építőmester a tér folytonosságát hangsúlyozta, egymásba folyó boltozati szakaszokkal.⁷⁸ Puchspaum valószínűleg nem élhette meg a boltozatok befejezését: 1454 körül halhatott meg; a boltozati felületek meszelése csak 1459-ben következett be.⁷⁹

5.2.2. A Szent Márton-dóm hajójának boltozatai

A pozsonyi főtemplom hosszházboltozatairól egy a bécsi építőcéhnél fennmaradt rajz alapján feltételezhető, hogy szintén Puchspaum tervezte őket – mindenestre a rajzai és a pozsonyi boltozatok között közvetlen kapcsolat áll fenn.⁸⁰ A tervek megvalósítását neki alárendelt helyi kőművesek kivitelezték 1443 és 1448 között; a boltozati bordákon található kőművesjelek alapján megállapítható, hogy kb. 40 ember végezhette el ezeket a munkákat.⁸¹ Puchspaum megbízottja egy bizonyos Hanreich mester volt, aki Jaroslav Bureš szerint egy Heinrich Stengel nevű pozsonyi polgárral azonos, akit már 1439-ben mint a dóm kőműveseként említenek a források.⁸²

A bécsi építőmesterek újból megerősödött dominanciája a hosszházi boltozatok bordatípusain is tetten érhető.⁸³ A boltozatokat itt – ellentétben a Stephansdom hosszházával – a csarnoktemplom-elv alapján építették, de szerkezetüket tekintve mindkét helyen hálóboltozatok formájában valósultak meg (Pozsonyban is hajlított bordákkal), amelyek térösszekötő hatásúak.⁸⁴ A Szent Márton-székesegyház felszentelése 1452-ben történt, tehát a hajóboltozatai nagyjából egyidősek a bécsi dóméval.⁸⁵

6. Laurenz Spenning

6.1. Laurenz Spenning pozsonyi megbízói: Schomberg György prépost szerepe

A pozsonyi dóm hosszházának befejezése idején, az 1440-es évek végén felmerült egy új, tágasabb oltár rész megvalósításának igénye, amely elég helyet biztosított a kanonokoknak és a város vezető rétegének.⁸⁶ 1458-ban, amikor megindultak az új szentély építési munkálatai, a pozsonyiak kapcsolatba léptek Puchspaum utódjával, Laurenz Spenninggel, hogy megbízzák őt az épületrész megtervezésével.⁸⁷ A pozsonyi megbízók nagy súlyt fektettek rá, hogy a munkák kivitelezésére egy olyan mestert nevezzenek ki, akiért a hírneves bécsi építőcéh garanciát tudott vállalni.⁸⁸ Spenning nem volt hajlandó felelősséget vállalni egy Albrecht Wurm nevű helyi pallérért, hanem a rákövetkező évben egy addig ismeretlen bécsi mestert küldött Pozsonyba egy csoport kőművessel együtt.⁸⁹

Spenning megbízása kapcsán a dóm prépostja Schomberg György (†1486) minden bizonnyal vezető szerepet játszott; valószínűleg ő lehetett az újjáépítés szellemi atyja és kezdeményezője is.⁹⁰ Schomberg mint hosszú ideig szolgáló prépost és a Mátyás király alapította első pozsonyi egyetem, az ún. Academia Istropolitana alkancellárja (1467), Magyarország vezető értelmiségéhez tartozott.⁹¹ Az igényes szentélyprojekt számára nem csupán a városi vezetőket és a nemeseket, hanem magát az uralkodót is sikerült megnyernie.⁹² Több alkalommal Bécsbe utazott, hogy a tervek keletkezését saját szemmel is láthassa, és ennek során a saját koncepcióit is érvényre juttassa.⁹³ Schomberg szoros kapcsolata Bécshez a Szent Anna-kápolnában felállított síremléke alapján is kikövetkeztethető: Még a prépost életében, 1470-ben készítették, és Schomberg csúcsíves fülkében álló alakja a valósághoz közeli ábrázolásmódjával Nicolaes Gerhaert van Leyden szobrász körére vall, aki 1467 óta III. Frigyes bécsi síremlékén dolgozott.⁹⁴



4. kép: Szent Márton székesegyház, szentély, Pozsony, 15. század.
Fotó: Schmidt Péter

6.2. A Szent Márton-székesegyház szentélye és a Szent Anna-kápolna

A szentély építési munkálatai több mint három és fél évtizedig tartottak, 1461-től 1497-ig.⁹⁵ Ennek során egy hosszú és erősen vertikális, egyhajós, kápolnaszerű teret hoztak létre, amely inkább a megbízók konzervatív ízlését tükrözi (4. kép).⁹⁶ Az építész mégis el tudott helyezni az épületen néhány korszerű elemet, mint például a külső támpillérek prizmaszerűen kicsúcsosodó középső részét, vagy belül a szentélyzáródás kétlépcsős tagolását palkaköteglábazatait, amelyek függőlegesen és csavartan hornyoltak.⁹⁷ A szentély hálóboltozata egyértelműen Bécs felé mutat: szerkezete a bécsi építőcéh rajzait tükrözi.⁹⁸

A hálóboltozat metszési pontjait az építetők címerai díszítik: közöttük van a királyé, a királynéé és az 1476-os évszám, amely a épületszerkezet befejezését jelezheti. Ezt követik azon országok címerai, amelyeket Mátyás király birtokolt, vagy amelyekre csupán igényt tartott, valamint a konventé (utóbbin az 1487-es évszám szerepel, amelyet szintén az építkezés befejező dátumaként értelmeznek), végül a gazdag mágnáscsaládoké.⁹⁹ A címerek programja világos: király és alapító társai politikai és államalkotó szövetségét demonstrálja.¹⁰⁰

Egy további fontos emléke a bécsi kapcsolatoknak az iparművészet területéről származik: a templom szentélyében 1790-ig állt az a gótikus szentségtartó, amelynek fennmaradt kovácsoltvas ajtaja. Utóbbi az épületrész létesítésének idejéből, az 1460-as évekből származik; rajta német nyelvű „Sigismund Fischer, bécsi lakatos” felirat, valamint négy címer található (ezek közül kettő Magyarorszáé, a kettő másik pedig Luxemburgi Zsigmondé és Pozsony városé).¹⁰¹

Röviden a Szent Anna-kápolna keletkezésére is kitérek, mivel időben és stílusban közvetlenül a szentély után következik. A XV. század utolsó negyedében jött létre ez a hosszáz északi oldalához illesztett toldalék; építésének előrehaladtáról ko-

rabeli feljegyzések nem maradtak fenn.¹⁰² A boltozati zárókövek és a konzolok eredeti festése sajnos már nincsen meg, de a hagyomány szerint a kápolnát egy befolyásos patríciuscsalád, a Meixnerek alapították.¹⁰³ Bécs város tanácsosi és tisztségviselői listáin 1505 és 1519 között találtam egy Andre Meichsner nevű személyt (†1519), aki pozsonyi származású volt.¹⁰⁴ Ez tovább valószínűsíti a két város templomépítető polgárai között fennállt szoros kapcsolatot.

7. Anton Pilgram mester bécsi építőcéhének befolyása a Szent Márton-székesegyház művészetére

A pozsonyi főtemplom 1500 körül készen állt, és hozzáépült bővítményeként a déli előcsarnok. E két hosszáz támpillér közé beillesztett kis építmény 1510 körül létesült, és a stílusbeli és formabeli hasonlóságok miatt a híres bécsi dóm-építőmesternek, Anton Pilgramnak (†1515) tulajdonítják.¹⁰⁵ A mester dekoratív-játékos, egyéni megformálási módja a Stephansdomban az általa készített orgonálábazaton tanulmányozható; a szerkesztését tekintve nagyon hasonló szószék azonban az újabb kutatások szerint nem tőle származik.¹⁰⁶

A pozsonyi előcsarnok boltozatán is kifejezésre jutott Pilgram kísérletező kedve: a párhuzamosan futó bordák kereszteződése által egy rombuszszerű alakzatot hozott létre, amelyhez még négy lerövidített kettős borda társul.¹⁰⁷ Ez a szerkesztés egy tektonikailag labilis összbenyomást eredményez. A sarokkonzolok is egyértelműen Bécsre utalnak: az egymásra helyezett, egymást keresztező plasztikus kialakítású csillag, három-, négy- és ötszög alakzatokból álló konzolok a Stephansdom orgonálábazat konzolára, valamint a szószéklábazatra emlékeztetnek.¹⁰⁸ A déli előcsarnok külső megjelenése is a bécsi építőcéh 1510 körüli művészetét tükrözi: a későgótikus díszítés már reneszánsz elemekkel vegyül.¹⁰⁹

Összegzés

A Bécs és Pozsony között a középkorban fennállott kapcsolatokat, melyekre a két város székesegyházának összehasonlításával kívántam rávilágítani, a XIII–XIV. századra vonatkozóan mindössze stílusbeli párhuzamok alapján lehet felvázolni. Ennek oka, hogy a korabeli okiratokban még túl kevés (és pontatlan) név szerinti említés fordul elő, amelyre építeni lehetne. Csupán a XV. század elejétől lehet konkrét személyeket kimutatni – kezdetben kizárólag a bécsi építőmesterek köréből, akiknek a rajzai fennmaradtak (Puchspaum), vagy akikkel a pozsonyiak levélváltásban álltak (Spennung). Egyes művészettörténészek Bécs és Pozsony XV. századi kapcsolatát fő- és mellékműhely interakciójaként is értelmezik.¹¹⁰

A bécsi Szent István és a pozsonyi Szent Márton-dóm építéstörténeti áttekintése azt mutatja, hogy a megbízók között különleges szerepet töltött be Schomberg György, akinek Bécsben tett látogatásairól konkrét értesüléseink vannak. A polgári adományozók ottani kapcsolatairól a meglévő névanyag alapján sokszor mindössze feltevésekbe bocsátkozhatunk. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a pozsonyi elitet számos ismeretség fűzte a szomszédos Bécshez szerteágazó kereskedelmi kapcsolatai révén, melyek az építkezésekre is hatással voltak. A témát érintő eddigi kutatásokhoz képest újdonságot jelent a pozsonyi dóm Szent Anna-kápolnáját építtető megbízók bécsi vonatkozásainak feltérképezése.

Jegyzetek

- 1 A középkor záródátumaként itt az 1526-os év értendő. Emellett két érv szól: a magyar történettudomány is ekkorra teszi a középkori Magyar Királyság végét és Po-

- zsony városa ennek határain belül feküdt. Másrészt azért is kézenfekvő ezt a dátumot választani, mert a XVI. század eleji későgótikus építési fázis stílusbeli és művészeti folytonossága is ezt indokolja.
- 2 ŽÁRY, Juraj: *Der Martinsdom in Bratislava*. Bratislava, Tatran, 1990. 43.
 - 3 DONIN, Richard Kurt: *Der Wiener Stephansdom und seine Geschichte*. 2. kiad. Wien, Schroll, 1952. 10–11; GRUBER, Reinhard H.: *Die Domkirche Sankt Stephan zu Wien*. Wien, Kirchenmeisteramt der Domkirche St. Stephan, 1998. 4–6.
 - 4 GRUBER, 1998. 6; DONIN, 1952. 17, 24.
 - 5 DONIN, 1952. 11–12, 24.
 - 6 DONIN, 1952. 17–19, 22; GRUBER, 1998. 7.
 - 7 DONIN, 1952. 12, 31.
 - 8 ŽÁRY, 1990. 6, 12.
 - 9 ŽÁRY, 1990. 9.
 - 10 FRANZ, Anton Richard: *Pressburg*. Berlin/Stuttgart, Verlag Grenze und Ausland, 1935. 39; HOLUBANSKA, Stella – GULDANOVÁ, Zuzanna – HYKISCH, Anton: *Bratislava – Pressburg: Stadt an der Donau. Ein illustriertes Reisehandbuch*. Bremen, Edition Temmen, 1991. 14; SLOBODA, Martin: *Bratislava. Képes útikalauz – magyarul*. Bratislava, MS AGENCY s.r.o, 2003. 18; SZŐNYI Ottó: *Régi magyar templomok*. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága és a Magyar Könyvbarátok, [1934]. 195; ŽÁRY, 1990. 9, 13.
 - 11 ŽÁRY, 1990. 7–9.
 - 12 ŽÁRY, 1990. 21. A 2003 júniusában tett látogatásom alkalmával a Szent Márton székesegyház hosszúháza jelentős ásatások helyszíne volt. E munkálatok során kiderült, hogy a megtalált falmaradványok alapján a korai, 1273 előtti templomnak összesen három építési fázisát lehet elkülöníteni, melyek a XII–XIII. századra datálhatók, továbbá hogy az épület már a XIII. század végén is háromhajós elrendezést mutatott. A kutatások eredményeiről ld. bővebben: ŠTEFANOVIČOVÁ, Tatiana: *Dóm Sv. Martina v Bratislave. Archeologický výskum 2002–2003*. Bratislava, Elán, 2004. 39–41.
 - 13 ŽÁRY, 1990. 21–22, 25; SZŐNYI, [1934]. 195.
 - 14 ŽÁRY, 1990. 7–10.
 - 15 FRANZ, 1935. 11, 40; ŽÁRY, 1990. 14.
 - 16 ŽÁRY, 1990. 15; HOLUBANSKA, 1991. 15; SLOBODA, 2003. 7.
 - 17 GRUBER, 1998. 6; DONIN, 1952. 10.
 - 18 ŽÁRY, 1990. 10; FRANZ, 1935. 25, 39–40.
 - 19 DONIN, 1952. 61; ZYKAN, Marlene: *Der Stephansdom*. Wien/Hamburg, Zsolnay, 1981. 101–102; ŽÁRY, 1990. 65.
 - 20 ZYKAN, 1981. 45–46; ŽÁRY, 1990. 71–72; FEUCHTMÜLLER, Rupert: *Der Wiener Stephansdom*. Wien, Wiener Dom-Verlag, 1978. 76.
 - 21 ZÖLLNER, Erich: *Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8. kiad. Wien/München, Verlag für Geschichte und Politik, 1990. 101.
 - 22 ZYKAN, 1981. 44.
 - 23 ZYKAN, 1981. 44–45.
 - 24 DONIN, 1952. 13, 31–32; ZYKAN, 1981. 44; CSER-PALKOVITS István: *A bécsi Szent István-dóm és magyar emlékei*. Bécs, Sankt Stephan-Verein, 1984. 7.
 - 25 ZYKAN, 1981. 45; FEUCHTMÜLLER, 1978. 183–184.
 - 26 ZYKAN, 1981. 45.
 - 27 GRUBER, 1998. 10, 22; DONIN, 1952. 13; ZYKAN, 1981. 70; FEUCHTMÜLLER, 1978. 111, 169.
 - 28 ZYKAN, 1981. 70.
 - 29 DONIN, 1952. 13; ZYKAN, 1981. 89.
 - 30 DONIN, 1952. 13; ZYKAN, 1981. 88.
 - 31 ŽÁRY, 1990. 15; HOLUBANSKA, 1991. 15; SLOBODA, 2003. 7.
 - 32 ŽÁRY, 1990. 15; HOLUBANSKA, 1991. 15.
 - 33 Ld. ugyanott.
 - 34 ŽÁRY, 1990. 26.
 - 35 ŽÁRY, 1990. 26–27; MAROSI Ernő: *Stílusrétegek*. In: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 85–170. 158.
 - 36 ŽÁRY, 1990. 27–28.
 - 37 ŽÁRY, 1990. 28; SURÁNYI Bálint: *Pozsonyi bíródinasztiák a XIII–XIV. században*. In: *Levéltári Közlemények*, 35. évf. (1964) 2. sz. 173–186. 176.
 - 38 ŽÁRY, 1990. 28, 31–35; SLOBODA, 2003. 18.
 - 39 ŽÁRY, 1990. 35.
 - 40 ŽÁRY, 1990. 35; SURÁNYI, 1964. 173.
 - 41 HOLUBANSKA, 1991. 17.
 - 42 Ld. ugyanott.
 - 43 ŽÁRY, 1990. 35, 38–39.
 - 44 LÖVEI Pál: *Romanika és Gótika*. In: *Magyarország építészeteinek története*. Szerk. SISA József – WIEBENSON, Dora. Budapest, Vince Kiadó, 1998. 21–62, 56; ŽÁRY, 1990. 39.
 - 45 FEUCHTMÜLLER, 1978. 76; DONIN, 1952. 31; ZYKAN, 1981. 44.
 - 46 DONIN, 1952. 31–34.
 - 47 GRUBER, 1998. 10; DONIN, 1952. 31; ZYKAN, 1981. 44.
 - 48 ŽÁRY, 1990. 39.
 - 49 ŽÁRY, 1990. 39.
 - 50 ŽÁRY, 1990. 43; FEUCHTMÜLLER, 1978. 183; GRUBER, 1998. 11; GRIMSCHITZ, Bruno: *Hanns Puchspaum*. Wien, Kunstverlag Wolfrum, 1947. 25; MAROSI Ernő: *Gótika*. In: *A művészet története Magyarországon*. Szerk. ARADI Nóra. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1983. 52–147. 64.
 - 51 ŽÁRY, 1990. 43; DONIN, 1952. 39.
 - 52 ŽÁRY, 1990. 43; DONIN, 1952. 58, 137; GRIMSCHITZ, 1947. 21; ZYKAN, 1981. 77–78.
 - 53 DONIN, 1952. 39–41.
 - 54 ŽÁRY, 1990. 43; LÖVEI, 1998. 56.
 - 55 MAROSI Ernő: *Építészeti központok és helyi iskolák 1400 körül*. In: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 514–563, 519; ŽÁRY, 1990. 40; BUREŠ, Jaroslav: *Die Meister des Pressburger Doms*. In: *Acta Historiae Artium*, XVIII. évf. (1972) 85–105. 88, 90; DONIN, 1952. 49.
 - 56 Elsősorban a Stephansturm sarkain található támpillérek elrendezése szolgálhatott párhuzamként. Ezek Pozsonyban természetesen jóval egyszerűbb kivitelben valósultak meg. ŽÁRY, 1990. 45.
 - 57 MAROSI, *Építészeti központok*, 1987. 519; BUREŠ, 1972. 89; ŽÁRY, 1990. 45.
 - 58 ŽÁRY, 1990. 45–46; BUREŠ, 1972. 90; MAROSI, 1983. 99.
 - 59 MAROSI, 1983. 99; MAROSI, *Építészeti központok*, 1987. 519.
 - 60 MAROSI Ernő: *Bécsi páholykapcsolatok a század közepének építészetében*. In: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 663–671. 663–664; BUREŠ, 1972. 87.
 - 61 ŽÁRY, 1990. 39–40, 49.
 - 62 ŽÁRY, 1990. 39–40, 53; HOLUBANSKA, 1991. 16–17; FRANZ, 1935. 12; SLOBODA, 2003. 8.
 - 63 ŽÁRY, 1990. 39.
 - 64 MAROSI, 1983. 99; ŽÁRY, 1990. 49–53; HOLUBANSKA, 1991. 79; BUREŠ, 1972. 91.
 - 65 ŽÁRY, 1990. 53.
 - 66 HOLUBANSKA, 1991. 17; SLOBODA, 2003. 7.

- 67 ŽÁRY, 1990. 40–41.
 68 ŽÁRY, 1990. 53, 56, 70; LÖVEI, 1998. 57.
 69 ZYKAN, 1981. 105; DONIN, 1952. 12; FEUCHTMÜLLER, 1978. 209–210; MAROSI, 1983. 64.
 70 ZYKAN, 1981. 103; GRIMSCHITZ, 1947. 11, 21–22, 42–46; DONIN, 1952. 65.
 71 FEUCHTMÜLLER, 1978. 173; GRIMSCHITZ, 1947. 15–16, 20.
 72 FEUCHTMÜLLER, 1978. 174.
 73 ŽÁRY, 1990. 65; MAROSI, *Stílusrétegek*, 1987. 158.
 74 A pénzt kölcsönző bécsi polgár neve az eredeti szövegben így szerepel: „Peter Grünpekch, flöczer Burger czu Wienn.” ORTVAY, Theodor: *Geschichte der Stadt Pressburg*. 2. kötet. Pressburg [Pozsony], Stampfel in Komm, 1895. 247.
 75 ORTVAY, 1895. 247.
 76 GRUBER, 1998. 10–11.
 77 DONIN, 1952. 54, 61–62; GRUBER, 1998. 11; ZYKAN, 1981. 102; GRIMSCHITZ, 1947. 6–7, 17–18; FEUCHTMÜLLER, 1978. 171–172.
 78 FEUCHTMÜLLER, 1978. 172–173.
 79 ZYKAN, 1981. 107; GRIMSCHITZ, 1947. 9, 18; FEUCHTMÜLLER, 1978. 176.
 80 A Szent Márton dóm hosszházi boltozatainak rajza ma a Bécsi Képzőművészeti Akadémián található (ltsz. 169.25). MAROSI, *Bécsi páholykapcsolatok*, 1987. 664–665. V.ö.: ŽÁRY, 1972. 86; LÖVEI, 1998. 57; ŽÁRY, 1990. 70; MAROSI, 1983. 120.
 81 ŽÁRY, 1990. 65, 70.
 82 BUREŠ, 1972. 85–105. V.ö.: ŽÁRY, 1990. 70; MAROSI, *Bécsi páholykapcsolatok*, 1987. 663; HOLUBANSKA, 1991. 79.
 83 ŽÁRY, 1990. 70.
 84 ŽÁRY, 1990. 65–66; DONIN, 1952. 60–61; MAROSI, 1983. 120; ZYKAN, 1981. 106. PAPP Szilárd: *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480–1515*. Budapest, Balassi Kiadó, 2005. 91.
 85 ŽÁRY, 1990. 65; MAROSI, 1983. 120; MAROSI, *Bécsi páholykapcsolatok*, 1987. 665.
 86 ŽÁRY, 1990. 70.
 87 Neve „Spenyng” alakban is előfordul. MAROSI, 1983. 120; ŽÁRY, 1990. 70; LÖVEI, 1998. 57; ZYKAN, 1981. 107.
 88 MAROSI, *Stílusrétegek*, 1987. 158; MAROSI, *Bécsi páholykapcsolatok*, 1987. 665.
 89 Megemlítendő, hogy Albert Wurm korábban valószínűleg szintén tagja volt a bécsi építőcéhnek, még pedig a Szent István székesegyház kőfaragójaként. BUREŠ, 1972. 86; MAROSI, *Bécsi páholykapcsolatok*, 1987. 665. V.ö.: MAROSI, 1983. 120; ŽÁRY, 1990. 70–71; BUREŠ, 1972. 85–86.
 90 BUREŠ, 1972. 86; ŽÁRY, 1990. 71, 93; MAROSI, 1983. 120–121.
 91 ŽÁRY, 1990. 71; HOLUBANSKA, 1991, 79; MAROSI, 1983. 120–121.
 92 ŽÁRY, 1990. 71.
 93 ŽÁRY, 1990. 71; MAROSI, *Bécsi páholykapcsolatok*, 1987. 665.
 94 ŽÁRY, 1990. 93; FRANZ, 1935, 69; HOLUBANSKA, 1991. 79; MAROSI, 1983. 121; SZÖNYI, [1934]. 195; GRUBER, 1998, 54.
 95 ŽÁRY, 1990. 86; LÖVEI, 1998. 57.
 96 ŽÁRY, 1990. 71.
 97 ŽÁRY, 1990. 71–72; MAROSI, 1983, 120.
 98 MAROSI, *Bécsi páholykapcsolatok*, 1987. 667.
 99 ŽÁRY, 1990. 72; FRANZ, 1935. 41; LÖVEI, 1998. 57; SZÖNYI, [1934]. 195.
 100 ŽÁRY, 1990. 73.
 101 ORTVAY, 1895. 261; ŽÁRY, 1990. 128, 144; LOVAG Zsuzsa: *Fémművesség*. In: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 251–261. 260.
 102 ŽÁRY, 1990. 75.
 103 Ld. ugyanott.
 104 PERGER, Richard: *Die Wiener Ratsbürger 1396–1526. Ein Handbuch*. Wien, Deuticke, 1988. 223; FEUCHTMÜLLER, 1978. 305.
 105 ŽÁRY, 1990. 75–76; HOLUBANSKA, 1991. 79; MAROSI, 1983. 134.
 106 ZYKAN, 1981. 148–149; GRUBER, 1998, 41, 50; DONIN, 1952. 76–77; FEUCHTMÜLLER, 1978. 237–242.
 107 ŽÁRY, 1990. 76.
 108 Ld. ugyanott.
 109 MAROSI, 1983. 134; FEUERNÉ TÓTH Rózsa: *A korai reneszánsz*. In: *A művészet története Magyarországon*. Szerk. ARADI Nóra. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1983. 148–181. 181; ŽÁRY, 1990. 76; SZÖNYI, [1934]. 195.
 110 BUREŠ, 1972, 88.

Baugeschichtlicher Vergleich zwischen St. Stephan in Wien und St. Martin in Pressburg

In dieser Arbeit werden die Beziehungen zwischen Wien und Pressburg/Bratislava im Mittelalter (bis 1526) anhand ihrer Hauptkirchen auf gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und in erster Linie auf bauhistorischer Ebene präsentiert. Für das 13–14. Jahrhundert lassen sich diese zunächst nur durch stilistische Parallelen rekonstruieren, da es in dieser Zeit noch zu wenige und ungenaue Namensnennungen in den Urkunden gibt, die für diese Untersuchung in Frage kämen. Erst mit dem frühen 15. Jahrhundert werden konkrete Personen fassbar, und zwar anfänglich aus dem Kreis der Wiener Dombauhütte. Es ist nachweisbar, dass die Dombaumeister von Wien mit den Pressburgern in Kontakt standen: Eine Gewölbebezeichnung Hanns Puchspaums lässt sich direkt mit der späteren ungarischen Krönungskirche in Verbindung bringen, und Laurenz Spennings Pressburger Briefwechsel ist auch erhalten. Manche Forscher interpretieren die Beziehung zwischen Wien und Pressburg im 15. Jahrhundert sogar als eine Interaktion zwischen Haupt- und Nebenhütte. Für die Spätzeit am Anfang des 16. Jahrhunderts lässt sich der recht individuelle Stil Anton Pilgrams am Dom von Pressburg nachvollziehen.

Bei den Pressburger Auftraggebern nimmt Propst Georg Schomberg eine besondere Rolle ein, da wir über seine Besuche in Wien konkret unterrichtet sind. Über die Kontakte der bürgerlichen Stifter zur Kaiserstadt kann man aufgrund der vorhandenen Namen vielfach eher nur Vermutungen aufstellen. Es liegt jedoch nahe, dass die Pressburger Oberschicht aufgrund ihrer weit verzweigten Handelsbeziehungen über viele Bekanntschaften zum benachbarten Wien verfügte und dass diese auch auf die Bautätigkeiten einen Einfluss ausübten. Im Vergleich zum bisherigen Forschungsstand stellen die Wien-Bezüge der Auftraggeber der St. Annenkapelle des Pressburger Domes eine Neuigkeit dar.

Note per un problema storiografico: Savonarola e le arti

Savonarola e la cultura fiorentina alla fine del Quattrocento

Già Jacob Burckhardt, nel capitolo sesto del suo famoso libro „La civiltà del Rinascimento in Italia”, ha dedicato pagine eloquenti al cosiddetto „fenomeno savonaroliano”.¹ Fra i grandi predicatori mendicanti del tempo emerge la figura di Girolamo Savonarola. Secondo lo storico svizzero il suo mezzo forte era la parola, caratterizzata „da quell’alta efficacia morale, che veramente non riapparve più sino a Lutero.” Tramite questo mezzo riuscì „ad intraprendere una grande e spontanea riforma di vita” dei suoi confratelli domenicani. Questo non era altro che il primo passo verso una riforma della chiesa cristiana, in cui Firenze, come città di Dio, avesse avuto un ruolo eminente. Burckhardt rimproverava al domenicano un certo orgoglio, giudicando alcune sue visioni come „sogni di una mente salita al vertice della presunzione,” cosa per cui dovette pagare tragicamente. Sono stati i tempi difficili a metterlo a capo dello stato e, a seguito degli eventi sfortunati che ebbe a subire Firenze, si rafforzò la convinzione che le profezie delle tribolazioni si erano avverate. In tal modo nessuno poteva compromettere Savonarola agli occhi dei suoi seguaci, che „si tenevano fermi nelle sue dottrine ancora per tre decenni” dopo la sua morte.²

Mentre l’influsso morale subito da Firenze dalla parte di Savonarola restava un fatto per tutti, il suo atteggiamento verso la cultura umanistica e il rinascimento in generale ha suscitato un dibattito continuo, con pareri piuttosto contraddittori e discordanti. Da una parte si trova il giudizio di Burckhardt, che può esser riassunto in questa frase: „Quanta potenza di volontà deve esserci stata in quell’anima racchiusa in una mente così ristretta! Quale fiamma di entusiasmo non deve aver divampato in lui per dargli la forza di trascinare i Fiorentini a ripudiare quella cultura e civiltà, di cui erano stati così vivamente innamorati!”³ Dall’altra parte leggiamo l’entusiasta monografia di Pasquale Villari, apparsa poco tempo dopo quella di Burckhardt. Nel capitolo sulla filosofia di Savonarola, egli pregiava la libertà, l’indipendenza del ragionamento, la sottile analisi, „l’induzione accorta,” e giunge alla conclusione che il domenicano „riconosceva l’autorità della ragione, della esperienza e della coscienza nelle questioni scientifiche e nelle pratiche, senza separare la scienza dalla religione.”⁴ Fra questi due autori si trova l’analisi più equilibrata di Joseph Schnitzer, che mentre ribadisce la posizione tradizionale di Savonarola nei confronti della cultura umanistica, descrive anche il suo profondo influsso sull’arte del tempo.⁵

Come emerge dalle ricerche di Mario Ferrara e di Donald Weinstein,⁶ nessuno di coloro che appartenevano all’accademia neoplatonica di Lorenzo de’ Medici poteva fuggire, in alcun modo, al confronto con la personalità di Savonarola e alle sue prediche. Alcuni, come il capo della cerchia, Marsilio Ficino, o l’umanista Ugolino Verino, dopo un breve periodo di ammirazione hanno abbandonato definitivamente il movimento savonaroliano, essendo presi dal disgusto, che ha trovato sfogo in pamphlet amari dopo la morte del predicatore. Altri invece volevano conciliare la filosofia ficiniana con la riforma savonaroliana, come Giovanni Nesi, o sono giunti al punto di rinnegare anche le proprie convinzioni e le opere precedenti, giudicandole colpevoli, come Girolamo Benivieni. Degli altri illustri personaggi, che frequentavano il monastero

di San Marco e venivano poi riuniti sotto il nome di „Accademia Marciana,” ci contentiamo qui di nominare il fratello di Girolamo Benivieni, Domenico, amico devoto di Savonarola, Giovanni Pico della Mirandola, insieme al suo nipote Gianfrancesco, e il poeta Angelo Poliziano.

Pare certo che a ricevere tanta ammirazione fosse non tanto il Savonarola scienziato o amante delle lettere, quanto piuttosto il profeta e l’uomo di Dio. Dico questo perché, nel suo „Apologeticus de ratione artis” (1491), si è rivolto contro alcune tesi fondamentali del credo umanista.⁷ La poesia appartiene alle scienze razionali, non deve estendersi oltre l’ente della ragione e, di conseguenza, non gli è concesso di trattare sulle cose divine. È questa la risposta del domenicano ai poeti umanisti, che volevano „de rebus divinis et naturalibus et moralibus pertractare.” All’asserzione secondo cui anche la Sacra Scrittura fa uso di metafore ed esempi, analogicamente all’arte poetica, Savonarola risponde che i profeti hanno utilizzato questo modo di esprimersi per attrarre le anime degli uomini semplici. Si sono serviti dell’arte poetica come di uno strumento, ma le loro poesie sono state ispirate dallo Spirito Santo e, di conseguenza, sono piene di sapienza divina e umiltà. Le opere dei poeti pagani, invece, con la loro eloquenza, sono esempi di vanità e di superbia. In modo simile viene condannata anche l’interpretazione allegorica della storia pagana, sottolineando che solo Dio ha il privilegio di conoscere le cose future, così come è espresso nella Sacra Scrittura. Viene quindi citato San Dionisio per dimostrare che, gli autori santi, si sono serviti dell’allegoria per esprimere ciò che oltrepassa la nostra conoscenza e, di conseguenza, può esser presentato solo tramite analogie.⁸ I poeti invece usano le metafore, come abbiamo già detto, „propter suarum rerum debilitatem.”

Lo scopo principale dell’arte poetica sta nell’insegnare e dilettare tramite esempi illustrativi: „Finis autem poetae est inducere homines ad aliquid virtuosum per aliquam decentem repraesentationem.” La forma esterna (inclusa la metrica) è secondaria rispetto al contenuto, ovvero rispetto alla verità espressa. Il messaggio si esprime tramite una forma semplice e umile, com’è stato lo stile dei santi padri, Geronimo, Agostino, Ambrogio.⁹ Tutto questo è critica della poesia umanista, piena d’eloquenza e decoro esterno, che piace ai sensi lasciando vuoto però il cuore: „Eloquentia enim saecularis pascit aures et raro vel numquam ad finem intentum perducit.” Secondo il Savonarola i poeti hanno una responsabilità speciale verso i giovani, la cui anima inclina verso il male. Dovrebbero parlare delle cose sante in modo conveniente, invece usano nomi di dei pagani per nominare Cristo e la Vergine.

Il trattato di Savonarola riprende un dibattito, aperto già da molto tempo, tra gli umanisti e gli ecclesiastici, un dialogo che faceva uso delle idee degli autori antichi e paleocristiani. Così Savonarola segue il cardinal Dominici e Sant’Antonino, mentre la posizione umanista, riguardante la dignità dell’arte poetica, è stata formulata da Boccaccio, Coluccio Salutati, Cristoforo Landino e, al tempo di Savonarola, la si ritrova nel „Panepistemon” di Poliziano (1492).¹⁰

Savonarola, le arti visive e gli artisti del tempo

Non meno tradizionalista si dimostra Savonarola nei confronti delle arti visive. Nel libro primo della sua opera apo-

logetica, il „Triumphus Crucis” (1497), precisa che „a noi bisogna per le cose visibile venire a cognizione delle invisibile, perché ogni nostra cognizione comincia dal senso.” Le rappresentazioni visive, di conseguenza, ci sono utili per elevare il nostro senso alla contemplazione delle cose divine.¹¹ Parlando delle immagini dei santi, di Cristo e della Vergine, nel libro terzo dello stesso lavoro il domenicano dice che, questi, sono „image rappresentative della cosa imaginata,” e „chi vede la imagine della cosa amata, col pensiero subito vola a lei.” Così l’adorazione non si riferisce all’immagine stessa, ma alla cosa rappresentata da essa. Le immagini „sono state trovate per mantenere la memoria de li santi nel cuore delli uomini e per eccitarli al ben vivere, dalli loro esempli e santa vita.”¹² Infine queste immagini „sono poste in scambio di libri alle simplice persone.”¹³

Alla base dell’estetica di Savonarola troviamo idee metafisiche, etiche, come ha sottolineato già Ronald M. Steinberg.¹⁴ Questo risulta chiaro dal suo concetto di bellezza e di semplicità. Alla domanda: che cosa è la bellezza? Savonarola risponde che questa „risulta dalla proporzione e corrispondenza delli membri e delle altre parti del corpo.” Ma la vera bellezza proviene dall’anima, è per questo che le creature della natura sono più belle delle opere dell’arte.¹⁵ Le cose sono belle in quanto sono prossime alla prima bellezza, o prima luce, che è Dio stesso. „Dicono li filosofi che quanto una bellezza e più astratta da questi corpi, tanto è più eccellente, perché è simile alla bellezza divina astratta da ogni corpo; e dicono che il primo modo di contemplare la bellezza divina, è astraere e tirare questa bellezza delle cose corporali più alla spirituale che si può.”¹⁶ In questa citazione la bellezza è associata alla bontà, una cosa è bella in quanto è buona. Analogamente una rappresentazione brutta in sé, come il Cristo crocefisso, insanguinato, può condurre al bene, in quanto buono, mentre una figura bella di un idolo pagano è capace, essendo lascivo, di tentare al male.¹⁷

Nel trattato „Sulla semplicità della vita cristiana,” Savonarola esplica che cosa intende dire con il termine „semplicità.” Le cose semplici (come le creature della natura) si distinguono dalle opere artificiali in quanto non provengono dall’invenzione o dall’artificio umano. Esse hanno una „forma interiore infusa da Dio” e, di conseguenza, sono perfette. Gli artisti provano ad occultare l’artificio nelle loro opere, affinché queste paiano naturali.¹⁸ La semplicità interiore si manifesta anche esteriormente, la forma esteriore, in tal caso, rappresenta la perfezione dell’interiorità. Il cristiano si sente attirato dalla semplicità tramite la grazia di Dio e questo deve manifestarsi anche nel suo atteggiamento esteriore.¹⁹ Questa preoccupazione di Savonarola per la naturalezza, per la semplicità, l’ha indotto a inserire un lungo discorso sui vestimenti che dovevano esprimere, secondo convenienza, lo stato sociale della persona.

Il concetto della semplicità e della perfezione morale anima i suoi discorsi contro il lusso delle case, contro l’abbondanza di decoro delle chiese fiorentine. Questa sua preoccupazione, in verità, faceva uso anche di mezzi che ci paiono estremi. Possiamo considerare tale, ad esempio, il fatto che istigasse i fanciulli ad andare nelle case fiorentine e chiedere degli oggetti di lusso, i quali venivano poi distrutti sui celebri roghi, i „bruciamenti di vanità.” „Voi, fanciulli, che andate per le case a raccorre le vanità e le pitture disoneste per estirparle, andate modestamente e con buon modo, che vi sieno date, e date la benedizione a chi ve le dà; e quando poi non saranno date, vedrete venire le maledizioni, al tempo, e maraviglieretevi.”²⁰

Ai „bruciamenti di vanità”, organizzati il martedì grasso, ovvero il 7 febbraio 1497 e rispettivamente il 27 febbraio 1498, secondo Giorgio Vasari avrebbero partecipato anche degli artisti. Tra questi nomina Baccio della Porta (Fra Bartolommeo) e Lorenzo di Credi che, presi dal fervore religioso, avrebbero arso qualche loro disegno rappresentante figure nude.²¹ Vasari sicuramente ha preso questa informazione dai martori, come il miniatore Fra Eustachio, che hanno assistito a queste cerimonie macabre. Il suo racconto dimostra come gli artisti reagissero allo stesso modo di quegli umanisti che, per volontà di purificazione, rinnegavano le loro opere giovanili.

Alcuni artisti entravano nel monastero di San Marco prendendo l’abito domenicano, essendo professati dal Savonarola stesso. I loro nomi sono stati raccolti da padre Vincenzo Marchese, il quale ha nominato tre miniatori, quattro pittori, due architetti e uno scultore fra i membri della comunità di San Marco.²² Il fatto che molti artisti del tempo abbiano subito l’influenza spirituale di Savonarola, risulta chiaramente anche dagli scarsi documenti che ci sono rimasti. Lo stesso Lorenzo di Credi, che avrebbe gettato i suoi disegni nel fuoco, sembra fosse stato legato alla cerchia di San Marco, essendo stato buon amico di Girolamo Benivieni ed avendo dipinto, su commissione del mercante piagnone Jacopo Bongianini (1497), l’Adorazione dei pastori (oggi agli Uffizi). Nominato nella biografia di Savonarola come uno che conservava reliquie del frate, egli nel suo testamento ha voluto che le messe celebrate per la sua salvezza fossero celebrate dai padri domenicani.²³

Ma possiamo riportare anche l’esempio della famiglia di Andrea della Robbia, nipote del famoso Luca. Andrea stesso, legato prima all’osservanza francescana tramite commissioni importanti, diventa prossimo al movimento piagnone intorno all’anno 1494. Fu in questo periodo (tra il 1494 e il 1496) che eseguì, per il portico dell’ospedale di San Paolo dei Convalescenti, la famosa lunetta con l’Incontro di San Francesco e San Domenico, simbolizzando in tal modo la riconciliazione dei due ordini mendicanti. Nel 1495 due dei suoi figli, Marco e Francesco (diventati Fra Mattia e Fra Ambrogio) sono entrati nell’ordine domenicano, professandosi presso Savonarola. I figli di Andrea parteciparono, nel 1498, alla difesa del convento di San Marco contro gli arrabbiati. In seguito a ciò il loro padre fu bandito dagli uffici pubblici per due anni, perché aveva sottoscritto la petizione, inviata al papa, in favore di Savonarola. Ma la storia non finisce con il processo del frate. Fra Mattia e Ambrogio continuavano a lavorare per i conventi legati a San Marco, rappresentando tramite la committenza il legame piagnonesco.²⁴

Infine dobbiamo menzionare il caso di un artista appartenente ad una nuova generazione: Baccio della Porta (Fra Bartolommeo), entrato nell’ordine solo nel mese di giugno del 1500 a Prato, era un seguace fedele del Savonarola durante la vita del predicatore. Lavorava per mecenati piagnoni, come Gerozzo Dini, dipingendo l’affresco del Giustizio finale per l’ospedale Santa Maria Nuova. Tornato a San Marco nel 1504 ha riaperto la sua bottega, sostenuto dal nuovo priore, il lucchese Sante Pagnini, fedele anch’egli all’insegnamento di Savonarola. Fra Bartolommeo ha rappresentato, durante la sua vita, l’artista devoto, semplice, seguendo il modello di Fra Angelico.²⁵

Stile savonaroliano?

In un suo discorso, tenuto nel 1990, Timothy Verdon ha messo in evidenza il fatto che, la cultura fiorentina in cui Savonarola era attivo ed esercitava la sua influenza (cioè quella della fine del quattrocento), era una cultura conservativa, che

riprendeva con piacere i motivi e le soluzioni dalla prima metà del secolo.²⁶ I richiami del Savonarola alla semplicità coincidevano con la preoccupazione dell'arte di ritrovare lo stile monumentale di Brunelleschi, Giotto e Masaccio. È vero che, nelle prediche di Savonarola, non mancano cenni alla semplicità degli avi (in particolare ai paleocristiani), ma anche ai fiorentini, con i quali il predicatore sperava di risuscitare l'orgoglio del patriottismo fiorentino e, quindi, usarlo con l'obiettivo della riforma morale. Egli infatti voleva che Firenze diventasse il centro della riforma che, in seguito, si diffondesse in tutto il paese. Sarebbe certo unilaterale identificare le parole di Savonarola con un certo stile artistico, anche se lo stile monumentale, semplice, poteva essere più conforme alle nuove esigenze, sostenute dal frate, verso lo stile quattrocentesco dettagliato, decoroso.

Quanto affermato deriva dal fatto che, a quanto pare, al clima degli ultimi due decenni del quattrocento ogni artista avesse dato una risposta molto personale. Era un periodo di cambiamento, di ricerca formale, di sviluppo di nuovi mezzi espressivi. A questo panorama artistico appartiene il primitivismo del tardo Botticelli e, allo stesso modo, la semplicità e la monumentalità formale di certi edifici dell'architetto Cronaca.²⁷ Botticelli ha subito un cambiamento stilistico radicale nell'ultimo periodo della sua carriera. Sappiamo, tuttavia, che i germi di questa trasformazione si trovavano già nei lavori degli anni ottanta del quattrocento. Essendo Botticelli stesso sensibile alla mistica, questo suo atteggiamento ha ricevuto un ultimo impulso da parte del predicatore, conducendo alla creazione di una serie di lavori in stile arcaico, volutamente primitivo, legati al Savonarola dal punto di vista iconografico.²⁸

Stilisticamente diversi si dimostrano i lavori di Pietro Vannucci, detto il Perugino, anche se motivati da una devozione e da una sensibilità religiosa simile a quella di Botticelli. La giusta valutazione dei lavori di Vannucci era ostacolata, un tempo, dal racconto di Vasari, che presentava l'artista „come persona di assai poca religione,” con „cervello di porfido,” che non voleva accettare l'immortalità dell'anima. Questo racconto era aggravato dalla cosiddetta „ripetitività” dello stile peruginesco, anche questa sottolineata dal Vasari.²⁹ Certi studiosi hanno collegato poi la „monotonia” dello stile con la supposta incredulità, come se il primo fosse la prova del secondo. Oggi sembra, invece, che lo stile ripetitivo diventi segno della devozione dell'artista, della sua adesione alla dottrina savonaroliana.³⁰ Il racconto di Vasari, tuttavia, deve esser considerato nel suo contesto, e cioè nel paragone con Michelangelo, dove Vannucci simbolizza l'arte ormai antica, che non può concorrere con il genio di Buonarroti. La ripetitività risultava peraltro dal riutilizzo dei cartoni, una prassi assai comune tra gli artisti del quattrocento, non può quindi essere segno di incredulità.³¹ Altrettanto difficile mi pare rispondere alla seguente domanda: quanto devono lo stile e il carattere dei lavori di Perugino all'influenza di Savonarola?

Anche Filippino Lippi mostra un arcaismo ben distinguibile, ad esempio nello sfondo dorato della Crocifissione a tempo a Berlino, un tratto che „serve a spostare la scena dal mondo dell'esperienza quotidiana al regno della spiritualità.” La tavola centrale era affiancata dalle figure tormentate della Maddalena e di San Giovanni Battista, ora ospitati dalla Galleria dell'Accademia, a Firenze. Il lavoro fu fatto per una cappella in San Procolo, su richiesta di un membro della famiglia Valori, di cui il più prominente piagnone fu Francesco Valori.³²

Segni di austerità sono rintracciabili su alcune delle opere di Lorenzo di Credi, ma la ripetizione di soluzioni già provate

risulta, in questo caso, dal carattere dell'artista, il quale non sembra rinunciare al decoro dei suoi lavori precedenti, come ad esempio nel caso dell'Adorazione dei pastori, che troviamo agli Uffizi.³³

Giancarlo Gentilini, che scrisse la monografia dei Robbia, ribadisce la tendenza di Andrea e dei suoi figli a rendere i temi religiosi più accessibili al grande pubblico, in armonia con la dottrina savonaroliana. Questa preoccupazione lascia il suo imprint anche sullo stile delle Robbiane, in particolare per quel che concerne una „espressività nuova, diretta, immediata.” Questi tratti stilistici caratterizzano, invece, anche i lavori fatti per i francescani, non sono congiungibili, di conseguenza, solo al domenicano.³⁴

L'armonia e la bellezza formale delle figure dello scultore filo-piagnone, Baccio da Montelupo, sono state anche loro comparate, d'altro canto, con le idee savonaroliane sulla bellezza dell'anima che si riflette nell'armonia del corpo.³⁵ I termini di bellezza e naturalezza di Savonarola sono invece di origine metafisica, non possono esser congiunti ad un certo stile. A questo punto credo che il termine dello stile savonaroliano sia confutato e svanisca in una contraddizione. Ciò non toglie che gli artisti abbiano reagito al tempo secondo il loro carattere, dando testimonianza di una libera ricerca dei mezzi espressivi. Ciò risulta chiaramente da Fra Bartolommeo, appartenente alla nuova generazione, i lavori del quale non hanno niente a che fare con il primitivismo o l'ascetismo e, in verità, integrano molto di ciò che si poteva imparare dall'arte del tempo, da Leonardo a Michelangelo, fino ai veneziani.³⁶

Per concludere questo discorso vorrei sottolineare che, l'influenza di Savonarola, può essere rintracciata in certi motivi iconografici, dettagli che alludono ai pensieri della teologia del domenicano, essendo quest'ultimo un personaggio che, in modo semplice e convincente, poteva trasmettere agli artisti le dottrine della sua chiesa. La sua influenza si deve al suo carattere profetico, all'insistenza sulla riforma morale, al modo di predicare, all'uso della lingua vernacolare, nonché alle edizioni illustrate, che divulgavano i suoi pensieri, rafforzandone l'effetto anche con incisioni in legno. Per quanto riguarda lo stile, la composizione, gli artisti avevano davanti, tuttavia, dei modelli ben radicati. Lo stile degli artisti ha numerose componenti, delle quali ha fatto parte, nei diversi casi, l'influsso del domenicano, ma esso risulta caratterizzato da molti altri fattori. Gli artisti hanno preso in considerazione soprattutto lo scopo e la destinazione delle loro opere. Questo si dimostra in modo chiaro nelle opere di Andrea della Robbia, che lavorava per i francescani e anche per i domenicani, sempre adattando il suo stile alle esigenze dei committenti.³⁷

L'influenza del domenicano sull'arte del Quattrocento rimane un fatto, anche se difficilmente dimostrabile, soprattutto per quelli che rifiutano il termine 'spirito', spesso usato in passato dal Geistgeschichte. Sembra più convincente, quando si parla dell'influsso di Savonarola, essere concreti e dire che cosa si intende, non solo nel caso di ciascun artista ma anche di ciascun lavoro.

Note

- 1 Fatto trascurato nella *Bibliografia savonaroliana* di Mario FERRARA (Olschki, Firenze, 1958), anche se non si tratta di un volume specificamente dedicato al domenicano.
- 2 BURCKHARDT, Jacob: *La civiltà del rinascimento in Italia*. Con introduzione di GATTO, Ludovico. Roma, Newton, 2008. 343–353.
- 3 BURCKHARDT, 2008. 352.

- 4 VILLARI, Pasquale: *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*. 2. ed. Firenze, Successori Le Monnier, 1898. 97, 113.
- 5 SCHNITZER, Joseph: *Savonarola*. Trad. Rutili, Ernesto. Milano, Treves, 1931. Si vedano questi due capitoli del secondo volume: Savonarola, l'umanesimo e la scienza, e L'atteggiamento verso l'arte e gli artisti. Quanto alle altre opinioni intorno a Savonarola ci serve come guida la Bibliografia savonaroliana di Ferrara, citata sopra.
- 6 L'influenza del Savonarola sulla letteratura e l'arte del quattrocento, in: FERRARA, Mario: *Savonarola – Prediche e scritti*. Milano, Ulrico Hoepli, 1930. 361–397. Già questo piccolo saggio contiene i germi dei pensieri sviluppati poi da Donald WEINSTEIN nella sua importante sintesi: *Savonarola and Florence. Prophecy and patriotism in the Renaissance*. Princeton - New Jersey, Princeton University Press, 1970.
- 7 Il trattato è nato come risposta alla lettera dell'umanista Ugolino Verino: „Carmen de Christianae religionis ac vitae monasticae foelicitate.” Edizione critica in: SAVONAROLA, Girolamo: *Scritti filosofici*. A cura di: GARFAGNINI, Giancarlo – GARIN, Eugenio. Roma, Belardetti, 1982, vol. I. 210–271. Per il commento del scritto si veda: SCHNITZER, 1931, vol. II. 338–346. Più recente: MARINO, Eugenio OP: *Estetica fede e critica d'arte. L'arte poetica di Savonarola, l'estetica di Ficino e la Primavera di Botticelli*. Pistoia, Provincia Romana dei Frati Predicatori, 1997. 83–108.
- 8 „Non enim, ut inquit Dionysius, possibile est aliter nobis lucere divinum radium nisi varietate sacrorum velaminum.” Apologeticus, lib. IV, 262.
- 9 Secondo il domenicano i santi padri hanno studiato letteratura classica prima di convertirsi ma, dopo aver appreso la dottrina cristiana, il loro stile è cambiato: „Manifestum est enim eos stilum temperasse postea quam a Spiritu sancto edocti fuerunt, quo tempore eis maiori curae fuit veritas rerum, quam integritas verborum.” Apologeticus, lib. IV, 257.
- 10 Il luogo occupato dal trattato di Savonarola nel contesto del dibattito sul ruolo dell'arte poetica è stato presentato da: MELTZOFF, Stanley: *Botticelli, Signorelli, Savonarola – Theologia poetica and painting from Boccaccio to Poliziano*. Firenze, Olschi, 1987. 13–99.
- 11 *Triumphus crucis*. A cura di: FERRARA, Mario. Roma, Belardetti, 1961, Lib. I, cap. I. 293 e Lib. III, cap. XVIII. 483.
- 12 *Triumphus crucis*, Lib. III, cap. XVIII. 481–483.
- 13 Si veda anche: *Prediche sopra Ezechiele* (1497). A cura di: RIDOLFI, Roberto. Roma, Belardetti, 1955, vol. I. predica XXVII. 357: „Sicchè li fanciulli si muovono, e le donne, come le piante col corpo e con la qualità sensibile. Le figure delle chiese sono li libri di questi tali, e però si vorria provvedere anche meglio che li pagani.”
- 14 STEINBERG, Ronald M: *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art, and Renaissance Historiography*. Ohio, Ohio University Press, 1977. 53–57.
- 15 SOPRA EZECHIELE, vol I. predica XXVIII. 374–375.
- 16 Ibidem, p. 375.
- 17 *De simplicitate christianae vitae*. A cura di: RICCI, P.G, Roma, Belardetti, 1959, Lib. I. 157, si veda anche: MARINO, 1997. 115.
- 18 *De simplicitate*, Lib. III. 190–192.
- 19 Ibidem, 193–195.
- 20 *Sopra Ezechiele*, vol II, predica XLV. 277.
- 21 VASARI, Giorgio: *Vita di Fra Bartolommeo*. In: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. A cura di: BETTARINI, R. – BARROCCHI, P. Vol. I–VI. Firenze, 1966–1987. Vol. IV. 91.
- 22 MARCHESE, Vincenzo: *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*. 2. ed. Firenze, Le Monnier, 1854, vol. I. 395–396.
- 23 Sui legami di Lorenzo di Credi con il convento San Marco si veda il breve riassunto di Andrea MUZZI nel catalogo *Letà di Savonarola – Fra Bartolommeo e la scuola di San Marco*. A cura di: PADOVANI, Serena. Firenze, Marsilio Ed, 1996, pp. 323–324. Il suo rapporto con il piagnone Jacopo Bongiani: KENT, F. W: *Lorenzo di Credi and his patron, Lorenzo Bongiani*. In: *The Burlington Magazine*, 966/1983. 539–541. Sull'artista come preservatore delle reliquie di Savonarola: *La vita di Girolamo Savonarola* già attribuita a fra Pacifico BURLAMACCHI. A cura di: GINORI-CONTI, Piero. Firenze, Olschi, 1937, 188. Anche Vasari ricorda il Credi come „molto parziale della setta di fra Girolamo Savonarola” vedi: VASARI: *Le vite*. A cura di: BAROCCHI, Paola. Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1976. vol. IV (Testo). 302.
- 24 GENTILINI, Giancarlo: *I della Robbia. La scultura inventata nel Rinascimento I–II*. Firenze, Cantini, 1992. Su Andrea si veda il capitolo: *I della Robbia, del Savonarola molto divoti*. vol. I. 224–260. Su i suoi figli, Marco e Francesco vol II. 372–376. Si veda anche VASARI, 1971. vol. III (Testo). 56–57.
- 25 Su fra Bartolommeo e il movimento piagnone si veda: ASSONITIS, Alessio G.M: *Art end Savonarolism in Florence and Rome*. PhD diss., Columbia University, 2003. 112–185. Per il suo rapporto con fra Angelico: VERDON, Timothy: „Dimorava quasi continuamente in convento” – *Fra Bartolommeo e lo stile di san Marco*. In: *Arte Cristiana*, 764–765/1994. 389–398.
- 26 VERDON, Timothy: *Girolamo Savonarola e il conservativismo dell'arte fiorentina della fin de siècle*. Discorso tenuto in 1990 a Kalamazoo, Michigan, pubblicato nel volume: *Girolamo Savonarola – Storia, arte, fede*. A cura di: UZZANI, Giovanni. Firenze, Le Lettere, 1999, 9–18.
- 27 Sul suo ruolo nella proiezione della Sala Grande del Palazzo Vecchio, per il Consiglio Grande, ideata dal Savonarola si veda: WILDE, Johannes: *The Hall of the Great Council of Florence*. In: *Michelangelo. Six Lectures by Johannes WILDE*. Oxford, Clarendon Press, 1978. Riprodotto in: WALLACE, William E. ed.: *Michelangelo – Selected Scholarship in English*. New York – London, Garland Publishing Inc, 1995. vol. I. 471–491.
- 28 Sul cambiamento stilistico di Botticelli si veda: CORNINI, Guido: *Il savonarolismo nell'ultimo periodo di Botticelli fra ipotesi e realtà*. In: *Storia dell'Arte*, L–LII/1984. 171–185. JOANNIDES, Paul: *Late Botticelli: Archaism and Ideology*. In: *Arte Cristiana* LXXXIII/1995. 163–178. Sull'iconografia savonaroliana di certi dipinti: STEINBERG, 1977. 69–82, e soprattutto: HATFIELD, Rab: *Botticelli's Mystic Nativity, Savonarola and the millenium*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVIII/1995. 89–114.
- 29 „Aveva Pietro tanto lavorato e tanto gli abbondava sempre da lavorare; che e' metteva in opera bene spesso le medesime cose; et era talmente la dottrina dell'arte sua

- ridotta a maniera, ch'è faceva a tutte le figure un'aria medesima." VASARI: *Le vite*. A cura di: BETTARINI – BAROCCHI. vol. III (Testo). 608, 611.
- 30 Il problema è stato riassunto di recente da GUIDONI, Enrico, che però sembra oscillare tra i diversi pareri, mentre i suoi argomenti riportati in favore di un supposto „scetticismo religioso” o addirittura eretismo dell'artista non paiono convincenti: *Tra incredulità e devozione. La religiosità di Pietro Perugino*. In: *Pietro Vannucci, il Perugino*. Atti del Convegno Internazionale di studio, 25–28 ottobre 2000. A cura di Laura TEZA. Perugia, Volumnia, 2004. 441–446.
- 31 Il carattere aneddotico del racconto di Vasari sull'„incredulità” dell'artista era chiaro anche a Schnitzer, si veda: SCHNITZER, 1931. vol. II. 397–398.
- 32 La parte centrale del trittico (*Crocefissione mistica*) è andata distrutta a Berlino nel 1945, ed è conosciuta tramite una fotografia. I due laterali raffiguranti *San Giovanni* e *Maria Maddalena* si trovano a Palazzo Pitti. Per l'ipotesi che questo lavoro fosse stato commissionato per la Cappella Valori nella chiesa San Procolo si veda: FRIEDMAN, David: *The Burial Chapel of Filippo Strozzi in Santa Maria Novella in Florence*. In: *L'Arte*, 9/1970. 123. Un'analisi più recente del dipinto è fornita da Jonathan Katz Nelson, in: NELSON, J. K. – ZAMBRANO, Patrizia: *Filippino Lippi*. Milano, Electa, 2004. 494–502.
- 33 Sullo stile austero di alcuni dipinti di Lorenzo di Credi: DALLI REGOLI, Gigetta: *Lorenzo di Credi*. Cremona, Edizioni di Comunità, 1966. 52–57. Sull'*Adorazione* si veda la scheda di NELSON, Jonathan. In: *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530*. A cura di: CECCHI, A. – NATALI, A. – SISI, C. Venezia, Marsilio, 1996. 88, n. 8.
- 34 Gentilini parla di „composizioni immobili e rarefatte, figure rigide e ritagliate, avvolte in vesti castigate, fisiognomie stereotipe.” GENTILINI, 1992. vol. I. 258.
- 35 PETRUCCI, Francesca: *Baccio da Montelupo a Lucca*. In: *Paragone*, 417/1984. 3–22. il confronto con il testo di Savonarola, 8–9.
- 36 Si veda la scheda di SRICCHIA SANTORO, Fiorella. In: *L'età di Savonarola – Fra Bartolommeo e la scuola di San Marco*. A cura di: PADOVANI, Serena. Firenze, Marsilio, 1996. 160–162.
- 37 Come ribadisce Andrea Muzzi, i lavori fatti da Andrea per i francescani verso il 1460 sono conformi allo stile della bottega di Luca della Robbia, quindi non manifestano nessuna rigidità. Menziona, in maniera particolare, le opere per i francescani osservanti di Assisi, Siena e La Verna. Il vicario francescano, Pietro Paolo Ugurgieri ha commissionato all'artista lavori abbondanti, decorosi, attirando le critiche del suo stesso ordine: MUZZI, Andrea: *Arte e religione tra l'Osservanza francescana e la spiritualità savonaroliana*. In: *I della Robbia – Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*. Mostra ad Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna. Milano, Skira, 2009. 99–107.

TÜSKÉS ANNA

A pócsi Mária-kegykép kisgrafikai ábrázolásai

Tanulmányom célja Magyarország egyik legismertebb kegyképe, a máriapócsi ikon kisgrafikai ábrázolásainak vizsgálata. Ez a forrásegyüttes műfajában, megjelenési formájában és felhasználási lehetőségeit tekintve rendkívül sokrétű: röplapoktól és tézislapoktól kezdve címlapelőzőkeken és könyvillusztrációkon át az ún. kis szentképekig és imalapokig terjed. Az ikonográfiai vizsgálatot több tényező indokolja. Ezek közül az egyik az, hogy a forrásanyag közel harmada ismeretlen az eddigi kutatás előtt.¹

A másik tényező az, hogy 2005-ben Máriapócsra levették a kegyképet közel másfél évszázada elfedő borítást, s láthatóvá vált a Bécsbe szállított eredeti ikon másolata. Erről a kutatás sokáig azt feltételezte, hogy eltérően a Bécsbe vitt kegyképtől, amelyen a Gyermeke Jézus virágot tart a baljában, a pócsi másolaton könyvet tart. Világossá vált, hogy Jézus kezében a pócsi másolaton is virág van. Felmerül továbbá a kérdés, hogy mi a magyarázata az ettől eltérő ábrázolástípusoknak?

A forrásanyag történeti összefüggéseiben, a metszők szemlényében és fennmaradását illetően szorosan kapcsolódik a műfaj európai hagyományaihoz.² Az ábrázolások jelentős részét Magyarországon, vagy magyarországi megrendelésre dolgozó külföldi mesterek készítették, s a képek egy részének fennmaradását különböző európai gyűjteményeknek köszönhetjük. A forrásanyag egyben betekintést enged a különböző nemzetiségi csoportok, vallási és társadalmi rétegek vizuális kultúrájába.

A Máriapócsához kapcsolódó kisgrafikai ábrázolások legfontosabb ikonográfiai jellemzője, hogy megjelenítik a kultusz középpontját alkotó kegyképet, esetleg annak szűkebb vagy tágabb környezetét, ritkábban a kegyképhez kapcsolódó történelmi események és csodák motívumait,³ ikonográfia vagy a felirat egyértelműen mutatja, hogy a metszet keletkezése, elterjedése és használata szorosan összefügg az adott kegyhellyel.

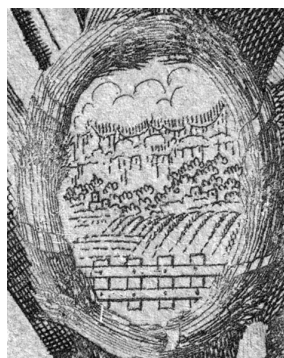
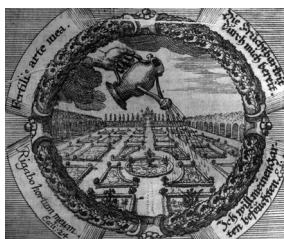
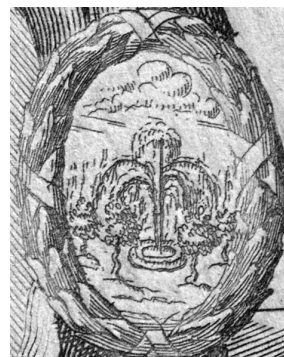
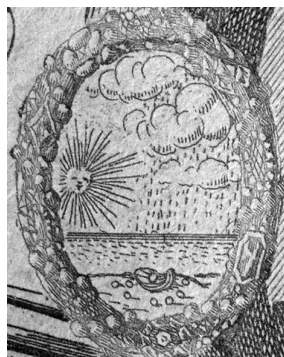
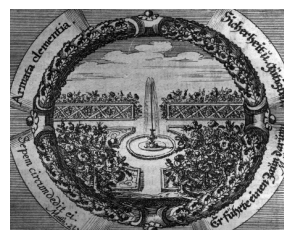
Kutatástörténeti áttekintés

A máriapócsi kegyképre vonatkozó tudományos érdeklődés gyökerei a sokszorosított grafika különböző műfajaihoz kapcsolódnak. A kezdetek a 19. század első felére nyúlnak vissza, amikor gróf Széchenyi Ferenc összeállította szentképalbumát,⁴ s Jordánszky Elek esztergomi kanonok 1836-ban könyvet jelentetett meg a magyarországi Mária-kegyképekről, s a pócsi kegyképet ábrázoló egészoldalas rézmetszetes illusztrációt közölt.⁵

Az újabb kutatás az 1980-as évek elejétől történeti, néprajzi, irodalmi és művészettörténeti szempontból vizsgálja a kegykép kisgrafikai ábrázolásait. Közülük Bálint Sándor, Knapp Éva, Szilárdfy Zoltán, Tüskés Gábor, Galavics Géza, Puskás Bernadett és Barna Gábor barokk kori búcsújárásra, kultusztörténetre és népi vallásosságra irányuló kutatásai az irányadók.⁶ A kisgrafikai lapok eddig a 17-18. századra korlátozódó időhatárának kiterjesztését indokolja az ábrázolástípusok évszázadokon átívelő hagyományozódásának vizsgálata. Munkám során a korábban ismert mintegy negyven kisgrafikai ábrázolás hatvanötre bővült. Tanulmányomban bemutatom a máriapócsi kegykép kisgrafikai ábrázolásainak mestereit, főbb ábrázolástípusait és a különböző felhasználási formákat.

Történeti összefüggések

A képekkel kapcsolatos történeti események rövid összefoglalását indokolja, hogy azok szoros kapcsolatban állnak a kisgrafikai ábrázolásokkal, illetve megjelennek rajtuk.⁷ A máriapócsi ikont 1675-ben Pap István festette, s Hurta Lőrinc tőle vette meg 6 magyar forintért. A pócsi fatemplom ikonosztázióján elhelyezett, 1696. november 4-e és december 8-a között könnyező kép 1697 márciusáig, az egykori vizsgálat befejezéséig állandó katonai őrizet alatt a templomban maradt, majd I. Lipót Eleonóra császárné kívánságára Bécsbe vitette. Közben a képről több másolat készült. Az eredeti kép 1697.



1. kép: Az Abgetrocknete Thränen és Szerdahelyi Gábor Laureatae Lacrymae címlapelőzőke emblémáinak összehasonlítása. Katalógus 3. tétel



2. kép: A máriapócsi kegykép. Katalógus 4. tétel



3. kép: A máriapócsi kegykép. Katalógus 9. tétel

július 4-én érkezett Bécsbe, s megkezdődött nyilvános bécsi kultusza. Először a Maria Stiegen-templomban alapított oltáron helyezték el. 1697. július 7-én a Favoritának nevezett nyári kastély kápolnájából az ágostonrendiek udvari templomába került, majd később visszavitték a Favoritába. Abraham a Santa Clara prédikációinak hatására az 1697. szeptember 11-i zentai csatában aratott törökök feletti győzelmet a könyvező pócsi Máriának tulajdonították. 1697. december 1-én a Stephansdom főoltárán helyezték el az ikont.

1699-ben Telekesy István egri püspök másolatot készíttetett a bécsi kegyképről Imreleszky Péterrel, I. Lipót udvari festőjével. 1701. január 9-én I. Lipót császár megbízó levelet adott Mészáros Mátyásnak a pócsi romos templom restaurálására tervezett gyűjtés engedélyezéséről és támogatásáról a Birodalom egész területén. 1705-ben Telekesy István egri püspök elhelyeztette a pócsi kegykép másolatát az egri székesegyház újonnan elkészült Mária-kápolnájában. 1707-ben Pócsott az eredeti kép helyén is másolatot helyeztek el. Ez a második pócsi ikon 1715-ben köny-

nyezett, az eseményt ugyancsak kivizsgálták. 1731-ben megkezdődött a máriapócsi kegytemplom építése. 1749-től a templomot már használták, de csak 1752-ben szentelték fel. A templom melletti bazilita kolostor felépítése 1749-től 1756-ig tartott. 1747-ben, 1772-ben és 1797-ben megünnepelték a pócsi Mária-kép Bécsbe érkezésének 50, 75, illetve 100 éves jubileumát.

Metszők

Az ábrázolások technikáját vizsgálva a képek túlnyomó többsége rézmetszet, s a mintegy hatvan grafika között mindössze öt fametszet találunk. A 19. században találkozunk acélmetszettel és színes litográfiával, a 20. század elején színes nyomatokkal is.

A mesterek meghatározásában nagy segítséget nyújt a szignálás; a metszetek mintegy fele szignált. A név szerint ismert mesterek többsége egy-egy lappal képviselteti magát, s csak ritkán fordul elő, hogy egy mester többször is megmetszette a témát. Ilyen eset Gottfried Prixner két, 1800 körül készült, ikonográfájukban megegyező, de méretében lényegesen eltérő metszete a máriapócsi kegyképről a zarándoktemplommal (kat. 40–41, 9. kép). Előfordul az is, hogy egy rézlapot több műben is felhasználtak. Így például Johann Frank von Langgraffen metszete, amely megjelent először Pázmány Péter 1701-es Imádságos könyvében, majd az 1738-ban kiadott Magna Hungarorum Domina című összeállításában (kat. 11).

A jelenleg ismert legkorábbi ábrázolást Padre Vincenzo Maria Coronelli (1650–1718) és Giovanni Paolo Finazzi itáliai metszők készítették 1697-ben rölap formájában.⁸ A metszetet a velencei köztársaság térképésze, a föld- és égglobuszairól Európa-szerte híres mester, Coronelli 1697-es Teatro delle città e porti principali dell'Europa című művében is felhasználta (kat. 1).

A kegyképet a 17. században ábrázoló külföldi metszők között, az augsburgi metsző, műkereskedő, kiadó, később bécsi császári udvari metsző, idősebb Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) a következő.⁹ A magyarországi megbízásokat¹⁰ is teljesítő mester Gr. Batthyány Boldizsár tézislapján a zentai csatával összefüggésben ábrázolta a pócsi kegyképet 1698-ban (kat. 6).

A 18. századi metszők közül a címlapokat és allegorikus jeleneteket készítő bécsi rézmetsző, a már említett Johann Frank von Langgraffen¹¹ Pázmány Péter 1701-ben megjelent Imádságos könyvében két lapon is ábrázolta a kegyképet: először a 143. folián Altorjai Apor János címerével, másodszor az utolsó számozott oldat után kötvé a kolozsvári kegyképpel együtt (kat. 11–12).

Joannes Florianus Koller 1702-ben Nagyszombatban megjelent, Historia universalis ab origine mundi című történeti művében a főként épületlátképeket, térképeket és portrékat metsző bécsi mesterek, Johann Jacob Hoffman és Johann Jacob Hermundt¹² címlapelőzékén találkozunk a máriapócsi kegykép ábrázolásával (kat. 3, 1. kép).

A bécsi metszők közül, a Johann Andreas Pfeffellel is együttműködő, számos könyvillusztráció, szentábrázolás és társulai lap készítőjeként ismert, Franz Ambros Dietel (1682–1730/37)¹³ is megmetszette a kegyképet 1720 körül, imalap formájában (kat. 14).

Ugyancsak a kolozsvári kegyképpel együtt ábrázolta a máriapócsi képet az augsburgi származású, 1720-tól bécsi császári udvari metsző, Elias Schaffhauser (1684–1738).¹⁴ A számos portrét, városlátképet és könyvillusztrációt metsző mester a nagyszombati egyetemi nyomdában kiadott metszet hátoldalán Xavéri Szent Ferencet ábrázolta, de fennmaradt példány üres hátlappal is (kat. 16).

A Dietel-tanítvány bécsi Johann Asner (?–1748)¹⁵ számos szentképet készített; a máriapócsi kegyképet ábrázoló metszete 1730 körülre datálható (kat. 17). Több lap képviseli az anyagban a számos magyarországi megbízást teljesítő, főként portrékat, bibliai és szentek életéből vett jeleneteket ábrázoló bécsi metszőt, Franz Leopold Schmit(t)nert (1703–1761),¹⁶ aki 1740 körül Joseph Neckh után ábrázolta a máriapócsi kegyképet, alatta végveszélyben lévő csoportjával, a háttérben Bécs vedutájával (kat. 20). A mester az 1746-ban Bécsben megjelent, Gründliche und Ausführliche Beschreibung der wunderthätigen Bildnis des weinenden Muttergottes von Pötsch című könyv címlapelőzékeként újra megmetszette a kegyképet (kat. 23). Ugyancsak 1740 körülre datálható a számos bibliai jelenetet és magánáhitatra szánt devóciós képet készítő bécsi mesterek, Joseph Sebastian és Johann Baptist Klauber metszete a máriapócsi kegyképről (kat. 21).

A 18. század második felében Pozsonyban működő, portrékat, térképeket és látképeket metsző Zeller Sebestyén¹⁷ Bécs látképével ábrázolta a máriapócsi kegyképet az 1748-ban Pozsonyban megjelent Scala Jacobi, sive Liber Precum Piarum című imádságos könyv illusztrációjaként (kat. 25).

A Prágában és Nagyszombatban 1728–44 között aktív Joseph Jäger¹⁸ a Regnum Marianum allegóriáját ábrázolta Magyarország és Erdély címerével, a máriapócsi és a kolozsvári kegyképpel együtt (kat. 26). A szentábrázolásokat, családi címereket, portrékat és szentképeket metsző mester híven követte Johann Frank von Langgraffen és Elias Schaffhauser említett kompozícióját. Anton vagy Karl Birckart¹⁹ prágai metsző 1765-ben kéziratos imádságoskönyvbe kötött rézmetszeten ábrázolta a kegyképet Bécs látképével (kat. 27, 6. kép).

A hazai mesterek közül a pozsonyi születésű, Budán működő Binder János Fülöp (1735/36–1811)²⁰ két, egymás utáni évben készített rézmetszeten ábrázolta a máriapócsi kegyképet, illetve annak esztergomi másolatát: az 1765-ben készített, címlapelőzékként alkalmazott egyik metszet méretében és ikonográfiai részleteiben is eltér az 1766-ban ugyancsak címlapelőzők funkciójában megjelenő másik metszettől (kat. 28–29).

A 18. század második felének bécsi metszői közül Franz Feininger és Franz As(s)ner (1742–1810)²¹ metszette meg a képet (kat. 31, 34). Az osztrák rajzoló és rézmetsző, 1781-től Egerben rajztanárként, 1787–93 között Budán működő Anton Tischler (Antal) (1721–1780)²² 1777-ben Egerben metszette négyoldalas imalapját, mely a kegykép egri másolatát ábrázolja (kat. 35).

A lengyel származású, 1790-ben Bécsben, 1796-ban Pozsonyban és 1802-től Pesten működő Gottfried Prixner (1746 körül–1819)²³ Pesten készítette a máriapócsi kegyképet a zarándoktemplommal együtt ábrázoló, fentebb említett két metszetét (kat. 40–41, 9. kép).

Jordánszky Elek Magyar Országban, 's az ahoz tartozó Részekben lévő boldogságos Szűz Mária kegyelem' Képeinek rövid leírása című, 1836-ban Pozsonyban megjelent művének illusztrációit a bécsi rézmetszőnő, Dorneck készítette, aki egyaránt ábrázolta a máriapócsi kegyképet és annak tótkisfalui másolatát (kat. 49–50).²⁴

A 19. századi lapok közül többnek nem a metszőjét, hanem a kiadóját ismerjük. A pozsonyi könyvkötő és könyvkiadó, Bucsánszky Alajos (1802–1883) a kegyképet Dorneck metszetéhez közel álló módon ábrázoló szentképeket adott ki, magyar és német nyelvű szöveggel (kat. 47–48, 55–56; 14–15, 19–20. kép).²⁵ A magyarországi ruszinok számára több görög katolikus hetilapot kiadó Bagó Márton budai nyomdász imalapot adott ki 1863-ban, amely a máriapócsi kegyképet a zarándoktemplommal ábrázolja (kat. 58, 22. kép).²⁶

A név szerint ismert metszők számbavétele azt mutatja, hogy a máriapócsi kegykép 17–19. századi grafikai ábrázolásainak mintegy felét ismert hazai és külföldi mesterek készítették. A vizsgálat több új, eddig ismeretlen ábrázolással gazdagította ezeket a metszőknek a tevékenységét. Megállapítható az is, hogy a szignált metszetek alkotják az anyag legkvalitásosabb részét, s a másodlagos felhasználás, illetve az újrametszett változatok tanúsítják hosszú utóéletüket.

Ikonográfia

Az ikonográfiai elemzés során fő motívumaik szerint rendeztem el a metszeteket. Ez a csoportosítás lehetőséget ad nem csupán az összetartozó ábrázolástípusok együttes bemutatására, hanem az ikonográfia korszakonkénti változásainak vagy több korszakon átívelő állandóságának megfigyelésére is.

A legkorábbi metszeten a zentai csatához kapcsolódóan jelenik meg a kegykép. Az 1697-es itáliai röplapon a madártávlatból ábrázolt ostromtábor felett a lap bal felső sarkában két angyal tartja, felette szalagon „AVXILVM CHRISTIANORVM” felirat olvasható (kat. 1). Gr. Batthyány Boldizsár 1698-ban készült tézislapján lerombolt török sátor és a zentai csatátér felett felhőkön erényeket szimbolizáló nőalakok által vezetett, négy lóval vontatott diadalszekéren két sas tartja a kegyképet (kat. 6). Egy ugyancsak 1698-ra datálható rézmetszeten az ellenségtől zsákmányolt fegyverek és két, csőrében győzelmi palmaágat tartó sas karmaiban tartott lapon madártávlatból ábrázolt zentai csatátér felett babérkoszorúban, török zászlók között jelenik meg (kat. 7). A Mária-kegyképek ábrázolása hadi eseményekkel összefüggésben széles körben elterjedt gyakorlatnak számított a 15. századtól kezdve.²⁷

Még ugyancsak 1698-ban négy további ábrázolástípus született. Az elsőt a bécsi „Maria Stiegen” templom előtt elhelyezett oltáron áll a kegykép, a mennyből az Atyaisten tekint le rá (kat. 2). A másodikon a kegykép önmagában, keret, angyalok és egyéb motívumok nélkül jelenik meg (kat. 4, 2. kép). A harmadikon egy-egy angyallal közrefogott, virágfüzérékkel díszített oltárépítményen ovális keretben látjuk (kat. 8). A negyedikon babérágakkal díszített ovális keretben helyezték el (kat. 10). Ezek a típusok egyediék, mivel a továbbiakban nem találtak követésre.

Az először Szerdahelyi Gábor Laureatae Lacrymae című, 1698-ban Grazban megjelent liber gradualisában, majd Joannes Florianus Koller Historia Universalis és Timon Sámuel Celebriorem Hungariae című 1702-ben Nagyszombatban kiadott könyvében címlapelőzékként alkalmazott metszet külön figyelmet érdemel. Ezen hadi tróféákkal török és magyar zászlókkal, fegyverekkel közrefogott babérkoszorúban jelenik meg a kegykép (kat. 3, 1. kép). Az ábrázolás különlegességét az adja, hogy a babérkoszorún elhelyezett négy ovális medallionban egy-egy Mária-embléma található. A bal felső igazgyöngykapylót, a jobb felső szökőkutat, a bal alsó tájat esőben és a jobb alsó kertet öntöző puttót ábrázol. Mind a négy embléma megjelent az Abgetrocknete Thränen emblémái között is.²⁸ További közös vonás az Abgetrocknete Thränen harminchat emblémájával, hogy az emblémákat keretező koszorú is jelentéssel bír. Az Abgetrocknete Thränen emblémái tölgyfakoszorúban jelennek meg, a címlapelőzők négy emblémájának keretezése az adott emblémához kapcsolódik: a Mária szüzességét jelképező igazgyöngyös emblémát gyöngyös koszorú, a Máriát, mint élő vizek kútját jelképező szökőkút emblémáját babérkoszorú, a Mária termékenységét szimbolizáló eső áztatta táj képét kalászfonat, s a Máriát mint kertet jelképező, kertet öntöző puttó emblémáját virágkoszorú öve-

zi. A négy év eltéréssel, három különböző műben megjelent metszet esetében a rézlap vagy a levonatok terjedésével kell számolnunk jezsuita kapcsolatok révén. Feltételezhető, hogy a rézlap az 1697-ben Grázban bölcseletet előadó, majd később Nagyszombatban és Bécsben a polemikát magyarázó Szerdahelyi Gábor révén jutott Grázból Nagyszombatba.²⁹

1700 körülre tehető annak az ábrázolástípusnak a keletkezése, amely téglalap alakú keretben, felül félköríves lezárással ábrázolja a kegyképet. A félköríves lezáras és a téglalap felső sarkai között egy-egy puttó jelenik meg, ami a 18. század második felében virágra redukálódik vagy teljesen eltűnik. Ez a típus másfél évszázadon keresztül, egészen 1850 körülig folyamatosan érvényesült (kat. 5, 9, 12, 14, 15, 28–29, 35–38, 51–53; 3, 8, 16–17. kép).

Pázmány Péter 1701-es Imádságos könyvében tűnik fel az első metszet, amely a Regnum Marianum allegóriáját együtt ábrázolja Magyarország és Erdély címerével, valamint az angyalok tartotta koronával ékesített máriapócsi és kolozsvári kegyképpel (kat. 11, 16, 26). Ez az ábrázolástípus mintegy fél évszázadon keresztül három ismert mester metszetén is előfordul, s előképként szolgált egy 18. század közepére datálható, ma a Magyar Nemzeti Galériában őrzött olajképhez.³⁰

Egy 1715 körül megjelent atlasz Magyarország-térképén a jobb felső sarokban látható a kegykép, előtte hódoló nemes alakjával (kat. 13). A kegyképnek további térképes ábrázolása nem ismert.

1730-tól kezdve mintegy ötven éven keresztül számos metszet képviseli azt az ábrázolástípust, amelyen a keretes kegyképet angyalok és puttók tartják, vagy veszik körbe (kat. 17, 21, 23, 24, 34). A kép mellett néhol bőségszaruk, virágkoszorúk vagy a kegykép fölé tartott korona gazdagítja a kompozíciót. A téglalap alakú keretet egy esetben rokokó, egy másik esetben ovális keret váltja fel (kat. 21, 24). Ez utóbbi metszet 1747-ben, a pócsi kegykép Bécsbe vitelének ötvenedik évfordulója alkalmából rendezett jubileumi ünnepség alkalmából készült.

Thomas Ertl Austria Mariana című 1735-ös művének kihajtható címlapelőzékén Bécs templomai fölött sasok tartják a különböző bécsi kegyképeket, melyek közül méretében is kiemelkedik a pócsi (kat. 18, 4. kép). 1740 körülre datálható az a metszet, amelyen az ovális keretben, baldachin alatt ábrázolt kegyképet egy sas tartja a hátán. Alul végveszélyben lévő csoportja imádkozik a képhez, a háttérben Bécs vedutája (kat. 20). A két utóbbi ábrázolástípus követők nélkül maradt.

Feltételezően ugyancsak a máriapócsi kegyképet ábrázolja a Marianischer Pilgram című, Pozsonyban 1737-ben megjelent magyarországi Mária-kegyhelyeket bemutató könyv címlapdíszeként alkalmazott fametszet. Ezen a Hodigitria típusú Madonnát a Gyermek Jézussal sugárkoszorúban, felhők között látjuk (kat. 19, 5. kép). Csak feltételezhetjük, hogy a fametszet a máriapócsi kegyképet ábrázolja, mivel – noha megjelennek a jellegzetes spiráldíszek Mária glóriájában – a Gyermek Jézus kezében a virág nem vehető ki egyértelműen.

1740 és 1765 között három metszeten tűnik fel a pócsi ikon Bécs látképével (kat. 22, 25, 27; 6. kép). A legkorábbin az angyalok tartotta, téglalap alakú keretbe foglalt kegykép alatt a veduta előterében egy nemes házaspár térden állva imádkozik a képhez. Zeller Sebestyén 1748-as metszetén két puttó ovális keretben tartja a kegyképet Bécs látképe felett. Ezt az ábrázolást követi Birckhart 1765-ös metszete, amelyen a kegykép motívuma még hangsúlyosabb, s a veduta szinte eltűnik.

Egyedi ábrázolást mutat az a 18. század első felében készült rézmetszet, amelyen az ovális keretbe foglalt kegyképet mikrofotikus betűornamentika keretezi (kat. 30).

Önálló csoportot alkot az a metszetsorozat, amelyen a baldachinos keretbe foglalt, angyalokkal és puttókkal körülvett kegykép alatt az 1750 körül már álló máriapócsi templom jelenik meg az odaérkező zarándokokkal (kat. 31–33, 39–44, 55, 57–58; 7, 9–11, 19, 21–22. kép). A prototípus feltehetően Franz Feninger 1750 körül készült metszete volt. Ez az ábrázolás ki egészül a templom mögötti hegyen jobboldalt látható, megfeneklett Noé bárkájával. Ezt a sémát követi egy ismertetlen metsző műve, melyen a bárkán kívül feltűnik a templomhoz kapcsolódó rendház négyszögletes épülete. A későbbi metszeteken a bárka eltűnik, s a templomot hol önmagában, hol a rendházépülettel együtt ábrázolják. Ez a típus a 18. század közepétől egészen a 19. század második feléig virágzik, utolsó ismert példánya Bagó Márton budai nyomdájából került ki 1863-ban.

A 19. század első felében két új típus jelenik meg, amely valószínűleg a kegykép borításának, vagy egyszerűen tévedésnek tudható be. Az egyiken a római Santa Maria Maggiore kegykép ábrázolása alatt „A’ Pócsi boldogságos Szűz” feliratot olvassuk (kat. 46, 13. kép). A másodikon egy Hodigitria típusú Mária-kép alatt jelenik meg a pócsi kegyképre vonatkozó felirat (kat. 47–49, 14–15. kép). Ezt az típust a Bucsánszky Alajos nyomdájából 1828 körül kikerült szentképek és Jordánszky Elek 1836-ban megjelent könyvének ábrázolásai terjesztették. A Bucsánszky- és Dorneck-féle metszeteken egyaránt feltűnik Mária jobb válla felett egy ósláv felirat, melynek olvasata eddig kétséges volt:³¹ *СИЮ ИКОНОУ НАПИСА МИХАИЛЪ ИЕРОМОНАХЪ ВЪ МОНАСТИРѢ ГРАБОВЦѢ ВЪ ЛѢТѢ: 1742.* Puskás Bernadett korábbi olvasata szerint az ikont Michail szerzetes pap festette a pócsi kolostorban 1742-ben. A felirat pontosabb olvasata szerint a metszet a grábóci szerb ortodox kolostor egyik ikonja után készült, melyet Michail szerzetes pap festett 1742-ben.³² Az ábrázolást még rejtélyesebbé teszi, hogy a pócsi kegykép tótkisfalui másolatát Dorneck helyesen ábrázolta Jordánszky művében (kat. 50).

A grábóci kolostor irataiban kétszer találunk említést egy Michail nevű papról a 18. század első felében.³³ Az évkönyv először 1711-ben említi Michail ieromonachot, amikor a szerzetesek visszaköltöznek a sistováci kolostorból Grábócra.³⁴ A következő évben Prokopie igumen és Michail ieromonach vezetésével megkezdődött a kurucok által felégetett régi templom helyreállítása: „Ebben az évben saját erejükkel két papi lakhelyet is készítettek. Két faházat építettek és a keleti oldalon szőlőt is telepítettek. 1744-ben meghalt Prokopie igumen és Michail ieromonach követte az előjáróságban.”³⁵

Michail szerzetes pap személyének azonosításához közelebb jutunk egy 1738-as igumeni levél kapcsán: „Új ikonokat rendelték, s a festőt egy évre szerződttették. Azonban ez csak segéd volt. A püspök ezt megértette, s nem vele festették az ikonosztázt. A grábóciak ezt megértették, mégis ott tartották, hogy nekik kisebb ikonokat fessen és tanítson egy Michail nevű papot ikonfestésre.”³⁶ A Dorneck-metszet előképeként szolgáló, mára elveszett grábóci ikont feltételezhetően az 1738-as levélben említett Michail szerzetes pap festette 1742-ben.

A grábóci ikont mint máriapócsi kegyképet ábrázolja az a két Bagó Márton nyomdájában, 1863-ban készült imalap, amelyen a kép alatt a máriapócsi templom jelenik meg az odaérkező zarándokokkal (kat. 55, 58; 19, 22. kép).

Egy 1849-es német nyelvű imalap minden korábbi ábrázolástól eltérő módon mutatja a kegyképet (kat. 54, 18. kép). Egy karcsú oszlopokra támaszkodó számárhátív alatt felhőkben, keret nélkül látjuk, alatta egy stilizált háromhajós templomba igyekvő zarándokokkal, a háttérben fenyőerdővel. A linzi

Glaser-nyomdában készült romantikus metszet nem törekszik a pócsi templom hű ábrázolására, s nem is talált követőkre.

A 20. század első felében készült szentképek sémája többnyire azonos: az angyalok tartotta baldachinos sátorban megjelenő négyzetes keretezésű kegykép alatt a kegytemplom és a rendház látható (kat. 59–65; 23–27. kép).

A kegykép kisgrafikai ábrázolásainak számbavétele során összesen kilenc különböző típussal találkoztunk. Ezek többsége két-három metszettel képviseltette magát, s nem alakult ki ikonográfiai hagyománya, kisebb része azonban fél vagy akár másfél évszázadon keresztül is fennmaradt.

Az ikonográfia jelentés- és funkcióváltozásait összegezve megállapíthatjuk, hogy a kegykép a 17. század végén törökellenes palladium szerepet töltött be Bécs illetve a Habsburg ház védelmére és allegorikus–emblematiszta kontextusba került, amit az Abgetrocknete Thronen emblémái is igazolnak. A század első felében politikai vonatkozások is megjelennek a kisgrafikai ábrázolásokon Magyarország és Erdély egyesítésével kapcsolatban. A 18. század második felében megfigyelhető Máriapócs nemzeti kultusz helyévé válása a lokális vonatkozású motívumok (templom és rendház) megjelenésével. A 19. század első felében észlelt két eltérő ikonográfiai típus felhívja a figyelmet a felcserélhetőségre. Az ábrázolások évszázadokon átívelő, állandó jellemzője a devóciós szerep és a nemzetek fölöttiség.

Használat

Amint korábban láttuk, a máriapócsi kegykép kisgrafikai ábrázolásai többféle funkciót töltöttek be. A képeket kiadványokban leggyakrabban címlapelőzékként vagy címlapkép-ként, ritkábban belső illusztrációként használták. Külön csoportot alkotnak az egylapos ábrázolások, amelyek rölapok, szentképek, tézislapok, imalapok és társulati lapok egész első oldalát betöltik, illetve amelyeket a lap közepén elhelyezve hosszabb szöveg vesz körül.

A metszetek elterjedésére és használóira következtethetünk az ábrázolások funkciójából, kvalitásából és feliratának nyelvéből. A 17. század végén egy olasz, négy német, három latin és egy háromnyelvű (német–magyar–szlovák) metszet ismert. A 18. század első felében dominálnak a német nyelvű kisgrafikai ábrázolások; ebből az időből tíz német mellett öt latin felíratú kép maradt fenn, s magyar szövegű metszet nem ismert. A 18. század második feléből latin felíratú metszetek maradtak fenn a legnagyobb számban, de három német, két magyar és egy kétnyelvű (magyar–latin) kép is ismert. A 19. század első felében a magyar nyelvű ábrázolások dominálnak hét fennmaradt emlékekkel, az öt német és az egy latin nyelvűvel szemben. A 19. század második és a 20. század első feléből kizárólag magyar felíratú metszeteket ismerünk. Az összetettebb ikonográfiát felvonultató, magas színvonalú könyv-illusztrációk és az egylapos nyomtatványok előkelő rétegek számára készültek, míg a fametszetek, a csak a kegyképet ábrázoló szentképek és imalapok bizonyosan a szélesebb rétegek devóciós igényeit szolgálták elsősorban. Az ábrázolások tanúsítják, hogy a kegykép tisztelete elterjedt nemcsak a görög és római katolikus, hanem a szerb ortodox vallásúak körében is.

Összegezve megállapíthatjuk, hogy a magyarországi Mária-kegyképek körül a máriapócsi ikon kisgrafikai ábrázolásainak az ikonográfiája az egyik legváltozatosabb. Jól megfigyelhető az ikonográfia fokozatos elsekélyesedése, ellaposodása párhuzamosan a képek használatának popularizálódásával, amit a feliratok nyelvének időbeli alakulása is igazol. A 19. század első



4. kép: Bécs templomai fölött sasok tartják a kegyképeket, köztük méreteivel is kiemelkedik a máriapócsi kegykép. Katalógus 18. tétel



5. kép: A máriapócsi (?) kegykép. Katalógus 19. tétel

felében megjelent két ikonográfiailag eltérő típus valószínűleg a kegykép borításának, vagy egyszerű tévedésnek tudható be.

Jegyzetek

- 1 Ezúton köszönöm Knapp Évának és Tüskés Gábornak a sokszorosított kisgrafikai kegyképpábrázolásokat tartalmazó katalógusuk megjelenését követő gyűjtésük eddig közöletlen darabjainak rendelkezésemre bocsátását. Vö. SZILÁRDFY Zoltán–TÜSKÉS Gábor–KNAPP Éva: *Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáróhelyekről*. Budapest, 1987.
- 2 SZILÁRDFY–TÜSKÉS–KNAPP, 1987. 7.
- 3 SZILÁRDFY–TÜSKÉS–KNAPP, 1987. 7.
- 4 Országos Széchényi Könyvtár, 600926. Ld. KNAPP Éva: *Egy Szent Lászlót ábrázoló 18. századi tézislap ikonográfiai meghatározásához*. In: *Summa. Tanulmányok Szelestei N. László tiszteletére*. Piliscsaba, 2007. 163. 3. lj; KNAPP



6. kép: Birckart: A máriapócsi kegykép Bécs látképével.
Katalógus 27. tétel



7. kép: A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.
Katalógus 32. tétel

Éva: Szent Imre? Szent László? II. Lajos? IV. Ferdinánd? Egy „befejezetlen” tézislap ikonográfiai meghatározásához. In: *Művészettörténeti Értesítő* LVI.2007. 289, 3. lj.

- 5 JORDÁNSZKY Elek: *Magyarországban, 's az ahoz tartozó Részekben lévő bődögságos Szűz Mária kegyelem' Képeinek rövid leírása*. Pósonban 1836.
- 6 SZILÁRDFY Zoltán: *Magyar barokk szentképek*. In: *Művészettörténeti Értesítő* 1981, 2. sz. 114–135; SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk szentképek Magyarországon*. Budapest, 1984; SZILÁRDFY–TÜSKÉS–KNAPP, 1987; TÜSKÉS Gábor: *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon*. Budapest, 1993. 28, 78–80, 95, 171, 222–223, 302, 382; BÁLINT Sándor–BARNA Gábor: *Búcsújáró magyarok*. Budapest, 1994; SZILÁRDFY Zoltán: *A magyarországi kegyképek és -szobrok tipológiája és jelentése*. Budapest, 1994. 20; PUSKÁS Bernadett: *A Máriapócsi kegytemplom és bazilita kolostor*. In: *Művészettörténeti Értesítő* XLIV.1995. 3–4. sz. 169–191;

KNAPP Éva: „Abgetrocknete Thränen” A pócsi Mária-ikon bécsi kultuszának elemei 1698-ban. In: *Máriapócs 1696 Nyíregyháza 1996. Történelmi konferencia a máriapócsi Istenszülő-ikon első könnyezésének 300. évfordulójára*. 1996. november 4–6. Nyíregyháza, 1996. 61–77; SZILÁRDFY Zoltán: *Ikonográfia – kultusztörténet*. Budapest, 2003. 124–127; KNAPP Éva–TÜSKÉS Gábor: *Populáris grafika a 17–18. században*. Budapest, 2004. 83–100.

- 7 Részletes történeti elemzést lásd: SZILÁRDFY, 1994; PUSKÁS, 1995; *Máriapócs 1696 Nyíregyháza 1996 Történelmi konferencia a máriapócsi Istenszülő-ikon első könnyezésének 300. évfordulójára*. 1996. november 4–6. Nyíregyháza 1996.
- 8 Vincenzo Maria Coronelliről lásd: THIEME, Ulrich–BECKER, Felix hrsg. von: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig, 1907–1950. VII. 449; *Un intellettuale europeo e il suo universo: Vincenzo Coronelli (1650–1718)*. A cura di Maria Gioia TAVONI. Bologna, 1999. Giovanni Paolo Finazziról lásd: THIEME–BECKER. XI. 572.
- 9 Johann Andrea Pfefflerről lásd: THIEME–BECKER. XXVI. 525; ERBEN, Dietrich: *Augsburg als Verlagsort von Architekturpublikationen im 17. und 18. Jahrhundert*. Wiesbaden, 1997; KNAPP Éva: „Gyönyörű volt szál alakja”, *Szent István király ikonográfiája a sokszorosított grafikában a XV. századtól a XIX. század közepéig*. Budapest, 2001. kat. 77–80; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 163.
- 10 Karner Egyed főpát megbízására 1701-ben jubileumi emléklapot készít Pannonhalma alapításának 700. évfordulójára. Szent Gellért szentkép az Országos Széchényi Könyvtár Aprónyomtatvány tárában.
- 11 Johann Frank von Langgraffenről lásd: THIEME–BECKER. XII. 351; KNAPP, 2001. kat. 72–73.
- 12 Johann Jacob Hoffmanról lásd: KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 97, 219. Johann Jacob Hermundtról lásd: THIEME–BECKER. XVI. 515; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 97.
- 13 Franz Ambros Dieltelről lásd: THIEME–BECKER. IX. 253; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 162.
- 14 Elias Schaffhauserről lásd: THIEME–BECKER. XXIX. 562; TÜSKÉS, 1993. 382; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 162.
- 15 Johann Asnerről lásd: THIEME–BECKER. II. 184.
- 16 Franz Leopold Schmittnerrel lásd: THIEME–BECKER. XXX. 174; KNAPP, 2001. kat. 103; TÜSKÉS–KNAPP, 2001. 99; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 160, 162–163, 176.
- 17 Zeller Sebestyénről lásd: RÓZSA György: *Grafikatörténeti tanulmányok. Fejezetek a magyar vonatkozású grafikai ábrázolások múltjából*. Budapest, 1998. 25–59; KNAPP, 2001. kat. 97; TÜSKÉS–KNAPP, 2001. 34, 246; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 162.
- 18 Joseph Jägerről lásd: THIEME–BECKER. XVIII. 333; TÜSKÉS, 1993. 382; KNAPP, 2001. kat. 94; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 135, 192.
- 19 Birckarttról lásd: THIEME–BECKER. IV. 50–51.
- 20 Binder János Fülöpről lásd: TÜSKÉS, 1993. 137; RÓZSA, 1998. 61–135; KNAPP, 2001. kat. 107, 109–110, 116, 122, 124, 135, 141, 148, 150–151; TÜSKÉS–KNAPP, 2001. 33, 246; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 136, 138, 162, 193.
- 21 Franz Feningerről lásd: THIEME–BECKER. XI. 387. Franz Asnerről lásd: THIEME–BECKER. II. 184.
- 22 Anton Tyslerről lásd: THIEME–BECKER. XXXIII. 215; KNAPP, 2001. kat. 112.
- 23 Gottfried Prixnerről lásd: THIEME–BECKER. XXVII. 409; KNAPP, 2001. kat. 169, 171.

- 24 Dorneckről lásd: KNAPP, 2001. kat. 189, 194, 196–197; TÜSKÉS Gábor–KNAPP Éva: *Népi vallásosság Magyarországon a 17–18. században*. Budapest, 2001. 373–376.
- 25 Bucsánszky Alajosról lásd: TÜSKÉS, 1993. 82; KNAPP, 2001. kat. 232–234; TÜSKÉS–KNAPP, 2001. 378–379; KOVÁCS I. Gábor: *Kis magyar kalendáriumtörténet 1880-ig*. Budapest, 2003; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 224.
- 26 Bagó Mártonról lásd: BORSA Gedeon: *A csízió kiadástörténete*. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve*. 1976–1977. 307–378.
- 27 SCHREINER, Klaus: *Maria – Schild und Schutz der Christenheit*. In: Hrsg. von Leo ANDERGASSEN: *Am Anfang war das Auge*. Kunsthistorische Tagung anlässlich des 100jährigen Bestehens des Diözesanmuseums Hofburg Brixen. Brixen, 2004. 13–54.
- 28 KNAPP, 1996. 72; KNAPP–TÜSKÉS, 2004. 96–97.
- 29 *Scriptores Provinciae Austriacae Societatis Jesu. Collectionis Scriptorum ejusdem Societatis Universae. Tomus primus*, Viennae, Typis Congregationis Mechitharisticae, 1855, 353–354.
- 30 Régi Magyar Gyűjtemény, ltsz.: 86.15.M.
- 31 PUSKÁS, 1995, 187, 13. lj.
- 32 Köszönöm Tóth Péter segítségét az ószláv felirat olvasásában és fordításában. „Ezt az ikont festette Michail szerzetes pap Grábóc kolostorában 1742. [évben].”
- 33 Köszönöm Vukovits Koszta segítségét a grábóci iratok olvasásában és fordításában.
- 34 Красић, В.: *Манастир Грабовац у Будимској епархији, Летопис Матице српске*, 126. Нови Сад, 1881. 25.
- 35 Красић, 1881. 29.
- 36 ДАВИДОВ, Д.: *Иконе српских цркава у Мађарској*. Нови Сад, 1973. 33.

Katalógus

A máriapócsi kegykép kisgrafikai ábrázolásainak katalógusa hatvanöt tétel részletes leírását nyújtja kronológiai sorrendben a XVII. század végétől a XX. század elejéig. A katalógusban szerepel a teljesség igénye nélkül a máriapócsi kegykép egri, esztergomi és kistótfalui másolatainak néhány kisgrafikai ábrázolása. A katalógustételek élén tételszámok állnak. Ezt követi az adott ábrázolás „modern” címe. Ez alatt a mű teljes címfelirata található az áhitati jellegű szövegek nélkül. Mindig új sorban közöljük a megjelenési formát, a keletkezési időt, az előállítási technikát, a szignálás helyét és a szignálást, valamint a méretet. Ugyancsak külön sorban megadjuk a műre vonatkozó irodalmat rövidítve. Ezt követik a forrás és legvégül a mű előfordulási helyei, esetleges további jelzettekkel együtt.

1. Vincenzo Maria Coronelli – Giovanni Paolo Finazzi: A zentai csata a máriapócsi kegyképpel.
Vero Disegno et rappresentatione della battaglia seguita in Ungheria Venuto da Vienna.
Röplap.
1697.
Rézmetszet.
Coronelli, Vincenzo Maria – Finazzi, Giovanni Paolo
Lemez méret: 237×317 mm. Röplap: 420×330 mm.

Galavics Géza: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*. Budapest 1986, 121, 60. kép; Szalai Béla–Szántai Lajos: *Magyar várak, városok, falvak metszetei 1515–1800, II. A történelmi Magyarország*. Budapest 2006, II, 156, 80. tábla.



8. kép: A máriapócsi kegykép. Katalógus 37. tétel



9. kép: Gottfried Prixner: A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal. Katalógus 40. tétel

Szántai Lajos gyűjteménye; Magyar Történelmi Képcsarnok. További megjelenés: Coronelli, Vincenzo Maria, *Teatro delle città e porti principali dell'Europa*, Venetia, 1697.

2. A máriapócsi kegykép a tiszteletére a Maria Stiegen-templomban alapított oltáron.
Altar bei Unser Lieben Frauen Stiegen in Wien Zur verehrung der wunderthätigen Bildnis aussgerichtet.
Kihajtható címlapelőzők.
1698.
Rézmetszet.
Lemez méret: 327×191 mm.

Knapp 1996, 74; Knapp, Éva–Tüskés, Gábor: „Abgetrocknete Thränen” Elemente in der Wiener Verehrung des marianischen Gnadenbildes von Pösch im Jahre 1698. *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1998, 93–104, 94, 1. kép; Knapp–Tüskés 2004, 85, 37. kép.



10. kép: A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.
Katalógus 42. tétel



11. kép: A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.
Katalógus 43. tétel

Abgetrocknete Thränen. Das ist: Von der Wunderthätigen Zäher-trieffenden Bildnus der Gnaden-reichen Gottes-Ge-bähreein so zu Pötsch in Ober-Ungarn Anno 1696. den 4. Monats-Tag Novembris an beeden Augen zu weinen an-gefangen und folglich... biss 8. December geweinet, Nürnberg und Franckfurt Anno 1698.

ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, Bar. 02171.

3. (1. kép) Johann Jacob Hoffmann és Johann Jacob Hermundt: A máriapócsi kegykép.

O lacrymae manate, Deo date flumina, nostras Ut Lauros undis irriget ille Sacris. Sic Metamorphosos im veram monst-rabimus, orta Dum Sacra ex una Virgine Laurus erit. Címlapelőzők.

1698.

Rézmetszet.

J.b.l.: Hoffmann et Hermundt fecerunt Viennae

Lapméret: 186×138 mm

Szentkép példánya Tibold Attila gyűjteményében, Pannon-halma.

Pataky Dénes: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, 139, 3. kép; Galavics 1986, 121, 61. kép; Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 111, 168. kép.

1. Szerdahelyi Gábor: Laureatae Lacrymae, Graz, 1698;
2. Koller, Joannes Florianus: Historia universalis ab origine mundi, Tyrnaviae, Typ. Acad. J. A. Hörmann, 1702; 3. Timon Sámuel: Celebriorem Hungariae, Tyrnaviae, 1702.

2. ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, RMKII496; 3. Or-szágos Széchényi Könyvtár RMK II. 2140.

4. (2. kép) A máriapócsi kegykép.

Wahre Abbildung der Gnadenreichen Bildniss Unser Lieben Frauen, welche zu Pöötz in der Ungarn derimal mahrhasstig geweinet. Anno 1696. den 4 November zum ersten mahl und folgendts.

Szentkép.

1698 körül.

Rézmetszet.

Lapméret: 195×150 mm; körülvágva.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magántulajdon.

5. A máriapócsi kegykép.

Gnaden Bild Maria Pötz bei St Stephan in Wienn.

Szentkép.

1698 körül.

Schreiner 2004, 47, Abb. 11.

Brixen, Hofburg, Diözesanmuseum.

6. Johann Andeas Pfeffel: Károly főherceg és a zentai csata allegóriája a pócsi kegyképpel.

Gr. Batthyány Boldizsár tézislapja a gráci egyetemen.

1698.

Rézmetszet.

385×335 mm

Szilárdfy 1981, 20. kép; Szilárdfy 1984, kat. 19; Galavics 1986, 120, 122, 87. kép; Szilárdfy 2003, 124, 261. kép.

Országos Széchényi Könyvtár, 600926, Gr. Széchényi Fe-renc szentképalbuma.

7. A máriapócsi kegykép a zentai csatával.

Mater Lachrymarum. Causa nostrae Laetitiae. Victoria ad Zentam 1697.

Szentkép.

1698 (?).

Rézmetszet.

Lapméret: 111×69 mm.

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 111, 166. kép; Szilárdfy Zol-tán: A török háborúk emléke barokk szentképeken. In: Mikó Árpád–Sinkó Katalin szerk.: Történelem – Kép. Budapest 2000, 356, 19. kép.

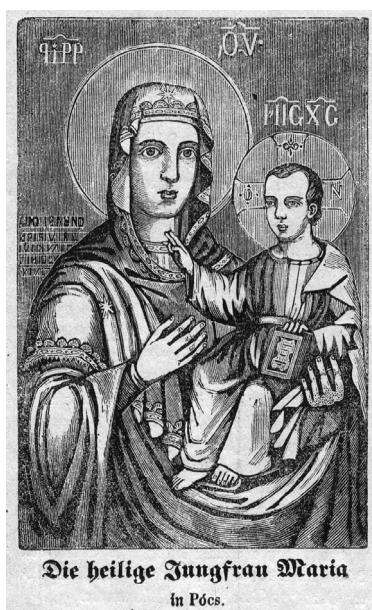
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Sammlung Pachinger, Kapsel 1735. Nr. 203.

8. A máriapócsi kegykép.

Wahre Abbildung unser Lieben Frauen Anno 1696 den 4 Novmb zu Böötz in ober Ungaren zum erstem [!] mahl aus beiden augen und underschidlichen Mahlen geweinet ist auff



14. kép: Egy grábóci ikon mint a máriapócsi kegykép.
Katalógus 47. tétel



15. kép: Egy grábóci ikon mint a máriapócsi kegykép.
Katalógus 48. tétel

Pataky 1951, 167, 10. kép; Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 111, 167. kép; Tüskés–Knapp 2001, 6. kép.

Pázmány Péter: Imádságos könyv, Nagyszombat, 1701, fol. 143.

ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, RMKI400a.

13. Magyarország térképe a máriapócsi kegykép előtt hódoló nemessel.

Imago B.V. Poetschensis ter lachrimari visa toti nunc Hungariae propitia. Totius Hungariae dei parae devotissimae nova exhibitio geographica.

Térkép.

1710.

Rézmetset.

Szilárdfy 1996, 164, 6. kép; Szilárdfy 2003, 125, 262–263. kép.

Henricus Scherer: Atlas novus, exhibens orbem terraqueum, Augsburg, 1710.

Szilárdfy Zoltán tulajdona.

14. Franz Ambros Dietel: A máriapócsi kegykép.

Wahre abbildung des Wunderhätigen Weinenden Gnadenbilds Mariae von Pötz, so von einer Löble. Liebs Versammlung deren sterbenden unter dem Titul Mariae der threnen bey S. Steph. in Wienn sonderbahr verehret wird. Is tan dem Original angerihrt.

Imalap.

1720 körül.

Rézmetset.

J.j.l. Dieteil sc.

Lemez méret: 125×74 mm

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 112, 171. kép.

Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

15. A máriapócsi kegykép.

Mariabild so zu Böötz in ober Ungarn den 4. Nov. Anno 1696 gewinet.

Szentkép.

1720 körül.

Rézmetset.

Lap méret: 150×96 mm

A széle sérült.

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 112, 172. kép.

Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

16. Elias Schaffhauser: A Regnum Marianum allegóriája Magyarország és Erdély címerével, a máriapócsi és a kolozsvári kegyképpel.

Szentkép.

1720 körül.

Rézmetset.

Lemez méret: 122×75 mm

Hátoldalán rézmetset Xavéri Szent Ferencről El. Schaffhauser sculp. Try. Szignálással.

Szilárdfy 1981, 123; Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 115, 184. kép.

Teljes példány: Dubay Miklós gyűjteménye, Budapest. Sérült példány üres hátlappal: Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

17. Johann Asner: A máriapócsi kegykép.

Wahre abbildung des Wunderthätigen Weinenden Gnadenbilds Maria von Pötz.

Szentkép.

1730 körül.

Rézmetset.

J.j.l. Asner sc.

Lemez méret: 110×64 mm

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 112, 173. kép.

Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

18. (4. kép) Bécs templomai fölött sasok tartják a kegyképeket, köztük méreteivel is kiemelkedik a máriapócsi kegykép.

Címlapelőzők.

1735.

Rézmetset.

Lapméret: 271×385 mm.

Lemez méret: 235×364 mm.

Knapp 1996, 73; Knapp–Tüskés 2004, 97.

Thomas Ertl: Austria Mariana, Viennae, 1735, kihajtható címlapelőzők.

ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, Ac5039

19. (5. kép) A máriapócsi (?) kegykép.

Címlapdísz.

1737.

Fametszet.

41×60 mm.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Marianischer Pilgram deren In dem Königreich Ungarn sich befinden Gnaden-reichen Marianischen Oerthern. Presburg, M. Magd. Royerin 1737.

ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, Ac5396.

20. Franz Leopold Schmittner: A máriapócsi kegykép, alatta végveszélyben lévő csoportja, háttérben Bécs városával.

Wahre Abbildung des Wunderthätigen Weinenden Gnaden-bilds Mariae von Pötz von einer Löbl. Liebs Versammlung deren sterbenden inner dem Titul Maria der Thränen in der Metropolitan Kirche bey S. Stephan in der Kays. Haubt Residenz Stau Wien Sonderbahr verehret wird.

Társulati lap (?).

1740 körül.

Rézmetszet.

J.b.l. I. Neckh del

J.j.l. F.L. Schmitner sc. Vienna

Lemez méret: 281×175 mm

Lap méret: 290×180 mm; fölragasztva

Szilárdfy 1984, 20. kép; Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 113, 177. kép; Szilárdfy 1996, 161; Szilárdfy 2003, 124.

Országos Széchényi Könyvtár, 600 926 V, Gr. Széchényi Ferenc szentképalbuma.

21. Joseph Sebastian és Johann Baptist Klauber: A máriapócsi kegykép.

Wahre Abbildung unser lieben Frauen so 1696. den 4. November zu Böötz in ober Ungarn zum erstenmal aus beyden augen geweinet.

Szentkép.

1740 körül.

Rézmetszet.

J.b.l. C.P.S.C.M.

J.j.l. Klauber Cath. Sc. et exc. A.V.

Lemez méret: 135×70 mm

Lap méret: 150×85 mm

Gugitz, Gustav: Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten in Darstellung, Verbreitung und Brauchtum: nebst einer Ikonographie; ein Beitrag zur Geschichte der Graphik. Wien 1950, 128; Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 113, 175. kép.

Dobó István Vármúzeum, Eger – körülvágott példány; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Sammlung Pachinger, Kapsel 1735. Nr. 208.

22. Schaur: A máriapócsi kegykép, alatta egy nemes pár térdel, háttérben Bécs városával.

Wahre Abbildung des Wunderthätigen Marianischen Gnaden-Bildes, so zu Pötsch in Ober-Ungarn Ao. 1696. geweinet,



Gnaden-Bild in St. Stephans Kirchen am Hoch Altar, welches zu Pötsch in Ober-Ungarn, im Jahr 1696. den 4. November geweinet, 1697. den 6. Juli nach Wien gebracht worden, und allda andächtig verehret wird.

Wien, in Wilhelms des Erzbischofs Druck, im Schallerschen Buchh.

16. kép: A máriapócsi kegykép. Katalógus 51. tétel



17. kép: A máriapócsi kegykép. Katalógus 53. tétel

nunmehr aber zu Wienn in der Metropolitan Kirche bey S. Stephan sonderbar verehret wird.

Imalap.

1740 körül.

Rézmetszet.

J.j.l. Schaur sc. Vienna

Lemez méret: 118×78 mm

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 113, 176. kép.

Wien, Maria Susanna Jahnin, é. n.

Budapesti Történeti Múzeum 13566.

23. Franz Leopold Schmittner: A máriapócsi kegykép.

Wahre Abbildung des Wunderthätigen Gnaden Bilds Maria von Pötsch so Anno 1696. von 4. novembr. Bis 8. Dec. hauf-



18. kép: A máriapócsi kegykép. Katalógus 54. tétel



19. kép: Egy grábóci ikon mint a máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal. Katalógus 55. tétel

ge zäher vergotten und Anno 1697. die Metropolitan Kirchen zu S. Stephan zu verehring überbracht worden.

Címlapelőzék.

1746.

Rézmetszet.

J.j.l. F. L. Schmitner sc. Viennae

Lemez méret: 135×85 mm

Szilárdfy 2003, 255. kép.

Gründliche und Ausführliche Beschreibung der wunderthätigen Bildnis des weinenden Muttergottes von Pötsch [...] Wien, 1746, Johann Peter v. Ghelen.

Országos Széchényi Könyvtár: V.S.S. 670.

Szilárdfy Zoltán tulajdonában.

24. A máriapócsi kegykép.

Wahre Abbildung des Weinenden Gnaden Bilds Mariae von Pötsch, so bey 50-jährigen Gedächtnus-Fest zum beschluß der Acht-Tägigen Andacht den 9. July 1747. öffentlich in einer Procession von S. Stephans Metropolitan Kirchen auß u. wider dahin getragen worden.

Szentkép.

1747.

Rézmetszet.

Lap méret: 143×83 mm

Hátoldalon német nyelvű imádságszöveg.

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 112–113, 174. kép.

Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

25. Zeller Sebestyén: A máriapócsi kegykép Bécs látképével.

Gnaden-Bild so zu Pöötz in Ober Ungarn Anno 1696 den 4. Nov. geweinet.

Könyvillusztráció.

1748.

Rézmetszet.

Lemez méret: 110×62 mm

Lap méret: 125×75 mm

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 111–112, 169. kép.

Scala Jacob, sive Liber Precum Piarum. Posonii 1748, Typis Royerianis, 87. oldal elé kötve, Éder Zoltán gyűjteménye, Budapest – bekötve; Bayerisches Nationalmuseum, München, Sammlung Kriss W5173; Dobó István Vármúzeum, Eger – önálló lap.

26. Joseph Jäger: A Regnum Marianum allegóriája Magyarország és Erdély címerével, a máriapócsi és a kolozsvári kegyképpel.

Szentkép.

1750 körül.

Rézmetszet.

J.j.l.: Jos. Jäger sc. Tyrna

Lemez méret: 123×73 mm

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 115, 185. kép.

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Sammlung Pachinger, Kapsel 1735. Nr. 199.

27. (6. kép) Birckart: A máriapócsi kegykép Bécs látképével.

B.V. Maria Pözensis, quae Viennae in Austria ut peccatorum Refugium Veneratur.

Kéziratok imádságoskönyvbe kötött rézmetszet.

1765.

Rézmetszet.

J.b.l.: Attigit originale B.V.M.

J.j.l.: Birckart sc. Prag

Lemez méret: 115×70 mm

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Himmlischer Seelen Schatz [...] Anno 1765, 107. oldal elé kötve.

Szabó Béla István gyűjteménye, Budapest.

28. Binder János Fülöp: A máriapócsi kegykép esztergomi másolata.

Vera effigies Vetustissimae Imaginis Beatae Virginis Mariae, publica fidelium veneratione clarae, quae ad hanc usque aetatem in Castro Strigoniensi mire asservata, hodie in Capella Bakocsiana pie et constanter colitur.

Címlapelőzők.

1765.

Rézmetset.

J.j.l.: Johann Philipp Binder fecit et scul. Budae

Lemez méret: 150×105 mm

Pataký 1951, 57. sz.; Rózsa 1998, 184. kép.

Descriptio inscriptionum ecclesiae metropolitanae Strigoniensis. Cognominatae: Szép Templom [...], Strigonii, Franciscus Antonius Royer, 1765.

ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, Aprónyomtatvány, jelzet nélkül, számozatlan 3. oldalon.

29. Binder János Fülöp: A máriapócsi kegykép.

Vera effigies B.V.M. quae adnorma. Prima Poesini in Hungaria A. 1696. sapius Lacrimantis, ac dein Viennam ablatae expressa, et in illius Loco relicta rursus A. 1715. Lacrimas profudit 31 July 1a et 3 Augustj.

Címlapelőzők.

1766.

Rézmetset.

J.j.l.: I. Phil. Binder sc. Budae 1766

Lemez méret: 140×71 mm

Knapp Éva: Barokk kori mirakulumoskönyvek magyarországi búcsújáróhelyekről. Budapest 1984. Bölcsészdoktori értekezés. Kézirat, 100; Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 114, 179. kép; Puskás 1995, 173, 5. kép; Rózsa 1998, 142.

Vera relatio super fletu & lachrymatione secundae sacrae imaginis Pocsensis Beatae Mariae virginis ..., Cassoviae, Ex Typ. Landereriana, 1776.

Magyar Tudományos Akadémia, Könyvtár, 521.846; Somogyi-könyvtár, Szeged, G.E. 1871.

30. A máriapócsi kegykép.

18. század első fele.

Rézmetset.

Spamer, Adolf: Das Kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert. München 1930/1980, CLXXXIII, Taf. 324; Szilárdfy 1996, 168, 10. kép; Szilárdfy 2003, 126.

31. Franz Feninger: A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

Vera Effigies Thaumuthurgae B. V. Mariae, Ao. 1696. in Ecclesia G. R. Unitorum, Possessionis Pócs, in Regno Hungariae, saepius lachrimantis, nunc in Basilica S. Stephani Vienn. Vener. Exposita, et successivé, in pari Effigie Viennae existenti, Ao. 1715. Mens. Iul. 31-a, et Aug. 1-a, et 3-a diebus, iterum in eadem Ecclesia Pocsensi, novas lachrimas elicientis.

Szentkép.

1750 körül.

Rézmetset.

J.j.l.: Fr. Feninger sc.

Lap méret: 186×129 mm; felragasztva.

Szilárdfy 1981, 118, 121, 132, 8. kép; Szilárdfy 1984, 18. kép; Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 113, 178. kép; Szilárdfy 1996, 4. kép; Szilárdfy 2003, 124, 254. kép.

Országos Széchényi Könyvtár, 600 926 IV, Gr. Széchényi Ferenc szentképalbuma.

32. (7. kép) A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

Vera effigies B.V.M. quae adnormam primae Pocsini in Hungaria A. 1696. Saepius Lacrymantis, ac dein. Viennam ablatae expressa, et in illius Loco relicta rursus Ao. 1715. Lacrimas profudit 31. July 1a et 3 Augsti.



Szűz Mária csudaképe

Pócsot.

20. kép: A máriapócsi kegykép. Katalógus 56. tétel



21. kép: A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal. Katalógus 57. tétel

Szentkép.

18. századi restaurált rézlemezről 1985 körüli levonat.

Rézmetset.

Lemez méret: 185×130 mm

Közöletlen.

Máriapócs, Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye, Dudás Bertalan Múzeum.

33. A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

Vera effigies B.V.M. quae adnormam primae Pocsini in Hungaria A. 1696. Saepius Lacrymantis, ac dein. Viennam ablatae expressa, et in illius Loco relicta rursus Ao. 1715. Lacrimas profudit 31. July 1a et 3 Augsti.

Szentkép.

1770 körül.



22. kép: Egy grábóci ikon mint a máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal. Katalógus 58. tétel



23. kép: A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal. Katalógus 61. tétel

Rézmetset.

Lemez méret: 125×72 mm; felragasztva.

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 114, 180. kép.

Országos Széchényi Könyvtár, 600 926 IV. recto, Gr. Széchényi Ferenc szentképalbuma.

34. Franz Assner: A máriapócsi kegykép.

Wahre Abbildung des Wunderthätigen Gnaden-Bildes, so im Jahr 1696. zu Pötsch in Ober Ungarn geweinet, nunmehr aber zu Wienn in der Metropolitane Kirche bey S. Stephan sonderbar verehret wird.

Szentkép.

1770 körül.

Rézmetset.

J.b.l. F. Aßner sc.

Szilárdfy 2003, 256. kép.

Szilárdfy Zoltán tulajdonában.

35. Anton Tyschler: A máriapócsi kegykép másolata az egrí székesegyházban.

Örömnöknek oka. Bóktogságos Szűz Mária Képe mely az Egrí öreg Templomban Tiszteltetik.

Négyoldalas imalap.

1777.

Rézmetset.

J.b.l. Anton Tyschler Sculp. Agriae 1777.

Lemez méret: 125×75 mm.

Lengyel László: „Lelki szem-gyógyító” Szentképek a 18. századi orvoslásban. Lege artis medicinae II. 1992. május 27. 5. szám, 498.

Dobó István Vármúzeum, Eger.

36. A máriapócsi kegykép másolata a tótkisfalui templomban. Szentkép.

1770 körül.

Fametszet.

Ginelli Mária–Bugonová Klaudia: A Mária-ábrázolások ikonográfiája a Kelet-Szlovákiai Múzeum gyűjteményében. In: Barna Gábor szerk.: Boldogasszony. Szűz Mária tisztelete Magyarországon és Közép-Európában. Néprajzi Tanszék, Szeged 2001, 249–258, 11. kép.

Kelet-Szlovákiai Múzeum, Kassa.

37. (8. kép) A máriapócsi kegykép.

Gnadenbild so zu Pöötz in ober Ungarn den 4 Novemb. A. 1696 geweinet.

Szentkép.

1770 körül.

Lap méret: 97×50 mm.

Rézmetset egy kéttagú kolligátumkötet második tagjába be-
kötv.

Közölten. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Joh. Christ. Elias: Kern Aller Gebett [...], Cölln, 1773; Marianisch Gnadenhaus [...] erstlich gedruckt zu Wienn, é.n.

Egykor Karl Kolb tulajdonában Wiesbaden, Eva-Maria Kolb közlése szerint elpusztult.

38. A máriapócsi kegykép.

Szentkép.

1770 körül.

Fametszet.

Bálint, Boris C.: Banskobystrické púťové tlače. Martin, Slovenská národná knižnica, 1947, melléklet VI.

Besztercebánya.

39. A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

Vera effigies B.V.M. quae adnormam primae Pocsini in Hungaria A. 1696. Saepius Lacrymantis, ac dein. Viennam abblatae expressa, et in illius Loco relicta rursus Ao. 1715. Lacrimas profudit 31. July 1a et 3 Augsti.

Szentkép.

1780 körül.

Rézmetset.

Lemez méret: 109×69 mm

Lap méret: 147×90 mm

Kopott lemezről készült lenyomat.

Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 114, 182. kép.

Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

40. (9. kép) Gottfried Prixner: A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal.

A B. Sz. Mária Képe. Vera effigies B.V.M. quae ad normam primae Pócsini in Hungaria A. 1696. saepius Lacrymantis, ac dein. Viennam abblatae expressa, et in illius Loco relicta rursus Ao. 1715. Lacrimas profudit 31. July 1a et 3 Augsti.

Szentkép.

1800 körül.

Rézmetset.

J.b.l. Thom. Dolecek Cur.

J.j.l. Prixner sc. Pest.

Lapméret: 405×387 mm

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Józsa András Múzeum, Nyíregyháza, ltsz. 182.

41. Gottfried Prixner: A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal.

A B. Sz. Mária Képe. mely 1715-dik esztendő Juliusnak 31-dik és Aug. primo és 3-dik napján könyvezett Pótson N. Szabolcs Vármegyében.

Szentkép.

1800 körül.

Rézmetset.

J.j.l. Prixner del. et sc.

Lapméret: 170×110 mm; felragasztva.

Szilárdfy 1981, 127, 134; Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, 114, 181. kép.

Országos Széchényi Könyvtár, 600 926 IV recto, Gr. Széchényi Ferenc szentképalbuma.

42. (10. kép) A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal.

A' B. Sz. Mária Képe. mely 1715-dik esztendő Juliusnak 31-dik és Aug. 1-ső és 3-dik napjain könyvezett Pótson N. Szabolcs Vármegyében.

Szentkép.

1810 körül.

Rézmetset.

Lemez méret: 115×72 mm

Lapméret: 125×85 mm

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

43. (11. kép) A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal.

A' B. Sz. Mária Képe. mely 1715-dik esztendő Juliusnak 31-dik és Aug. 1-ső és 3-dik napjain könyvezett Pótson N. Szabolcs Vármegyében.

Szentkép.

1810 körül.

Rézmetset.

Lemez méret: 115×75 mm

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok T739.

44. A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal.

A' B. Sz. Mária Képe. mely 1715-dik esztendő Juliusnak 31-dik és Aug. 1-ső és 3-dik napjain könyvezett Pótson N. Szabolcs Vármegyében.

Szentkép.

1820 körül.



24. kép: A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal. Katalógus 62. tétel



25. kép: A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal. Katalógus 63. tétel

Rézmetset.

Lemez méret: 108×69 mm

Lapméret: 118×80 mm

Szilárdfy Zoltán: A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből I. 17–18. század. Szeged 1995, 589. kép.

Országos Széchényi Könyvtár, Kisnyomtatványtár, sz.n; Szilárdfy Zoltán gyűjteményében.

45. (12. kép) A máriapócsi kegykép esztergomi másolata.

Effigies B.M. Virginis in Arce Strigoniensi.

Szentkép.

1824.

Fametszet.

112×70 mm.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.



26. kép: A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal.
Katalógus 64. tétel



27. kép: A máriapócsi kegykép a zárándoktemplommal.
Katalógus 65. tétel

Epigramma in Sacra molimina Arcis Strigoniensis [...],
1824, Strigonii, Typis Josephi Beimele.

Országos Széchényi Könyvtár, Kisnyomtatványtár (1824, 4,
170. doboz)

46. (13. kép) A római S. Maria Maggiore ikon mint a máriapócsi
kegykép.
A' Pócsi boldogságos Szűz.

Szentkép.

1830 körül.

Rézmetszet.

Lemez méret: 95×56 mm

Lap méret: 105×64 mm; felragasztva.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Országos Széchényi Könyvtár, 600 926, Gr. Széchényi Fe-
renc szentképalbuma; Bálint Sándor gyűjteménye, Móra Fe-
renc Múzeum, Szeged.

47. (14. kép) Egy grábóci ikon mint a máriapócsi kegykép.

Szűz Mária csudaképe.

Kétoldalas szentkép rózsaszín illetve citromsárga papírra
nyomva.

1828 körül.

Fametszet.

92×60 mm.

Bucsánszky Alajos, Pozsony, 1828 körül. A azonos ívre
nyomtatott szentképsorozat egy másik tagját felhasználta Be-
deő Pál: Szentek élete, Pozsony, 1847.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magántulajdon.

48. (15. kép) Egy grábóci ikon mint a máriapócsi kegykép.

Die heilige Jungfrau Maria in Pócs.

Kétoldalas szentkép zöld illetve narancssárga papírra nyomva.

1828 körül.

Rézmetszet.

Bucsánszky Alajos, Pozsony, 1828 körül.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magántulajdon.

49. Dorneck: Egy grábóci ikon mint a máriapócsi kegykép.

Imago B. Mariae V. in Pócs, apud P. P. Basilatis, in Cottu
Zabolch.

Könyvillusztráció.

1836.

Rézmetszet.

J.J.I. Dorneck sc.

Jordánszky 1836, 108–109.

Utólag színezett változat: Főegyházmegyei Könyvtár, Eger.

Puskás 1995, 174, 6. kép, 187, 13. l.

50. Dorneck: A máriapócsi kegykép tótkisfalui másolata.

Imago B. Mariae Virg. in Ecclesia Kisfalú prope Cassoviam,
Comitatu Sáros, Diocesi Cassovien.

Könyvillusztráció.

1836.

Rézmetszet.

J.J.I. Dorneck sc.

Jordánszky 1836, 117.

51. (16. kép) A máriapócsi kegykép.

Gnaden Bild in St. Stephans Kirchen am Hoch Altar, welches
zu Potsch in Ober-Ungern, im Jarf 1696. den 4. November
geweinert, 1697. den 6. Julii nach Wien gebracht worden, und
alda andachtig verehret wird.

Önálló kép felragasztva.

1850 körül.

Fametszet.

J.I.k. Wien, zu finden bey Leopold Hödl, im Schulter-Gäßel
Lemez méret: 300×220 mm

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Országos Széchényi Könyvtár, 600 926, Gr. Széchényi Ferenc szentképalbuma.

52. A máriapócsi kegykép esztergomi másolata.

Gnadenbild U. L. Frau in der.

Szentkép.

1840 körül.

Színes könyomat.

98×65 mm.

Szilárdfy Zoltán: A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből II. 19–20. század. Szeged 1997, 593. kép.

Szilárdfy Zoltán gyűjteménye, Budapest.

53. (17. kép) A máriapócsi kegykép.

Gnadenbild Maria von Pötsch bei St. Stephan in Wien.

Szentkép.

1850 körül.

Acélmetszet.

J.l.k. Wien, Jac. Wallners Verlag, Stadt Petersplatz 562

Lemez méret: 120×74 mm

Lap méret: 182×142 mm

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

54. (18. kép) A máriapócsi kegykép.

Wunderthätiges Gnadenbild Maria Pötsch, welches im Jahre 1696 vom 4. Novem. bis 8. Decem. Häufige führen vergossen hat.

Imalap.

1849.

Réz metszet.

J.j.l. Linz b. F. Glaser

Lap méret: 120×80 mm

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Svájc, Hall, Sammlung Hohenegg.

55. (19. kép) Egy grábóci ikon mint a máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

Könyvillusztráció (?), egy lapos imalap középső metszete (?).

1863.

Litográfia.

Lap méret: 107×68 mm; körülvágva.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

Megjegyzés: Kétoldalt nyomott. Egy lapos imalap közepén: A Pócsi Boldogságos Szűz Mária csudatévő képéhez való ájtatos könyörgés. Második. [Harmadik] [sorozat] hátul. Pest, 1860, Bucsánszky Alajos; Tibold Attila gyűjteményében két különböző szövegű példány, Pannonhalma; szlovák nyelvű szöveggel Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatékában: Pobozna modlitba..., h.n., é.n.; magyar szöveggel Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatékában: Buda, Bagó Márton, 1863.

56. (20. kép) A máriapócsi kegykép.

Szűz Mária csudaképe Pócsott.

Szentkép.

1860 körül.

Színezett litográfia.

Lemez méret: 90×62 mm.

Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr, Ebenhöch Ferenc hagyatéka.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

A Buda-krisztinavárosi képet ábrázoló, azonos ívre nyomott szentkép hátoldalán: Posonyban Bucsánszky sajtója.

57. (21. kép) A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

A' Paenitentzia Tartó Bünnösnek Poócsot Könyvező Boldogságos Szűz Máriához Nagy Aszszonyunkhoz Áltatos Imadsága.

Imalap.

19. század második fele.

Fametszet.

Lemez méret: 110×75 mm.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok 61.321.

58. (22. kép) Egy grábóci ikon mint a máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

Valóságos Bold. Szűz Mária képe, mely Pócson Szabolcs vármegyében 1696. esztendőben gyakran könyeket eresztett, innen Bécsbe vitetvén annak másolatja 1715-ben Julius 31-én és Aug. 1-ső és 3-ik napján ismét könyezett.

Imalap.

1863.

Fametszet.

J.l.k. Budán, 1863. Nyomatta és kiadta Bagó Márton.

Lemez méret: 110×70 mm.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Tibold Attila gyűjteménye, Pannonhalma.

59. A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

Szentkép.

1880 körül.

Egyszínnyomat, domborított papírcsipke keretézéssel.

95×65 mm.

Szilárdfy 1997, 591. kép.

Szilárdfy Zoltán gyűjteménye, Budapest.

60. A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

A Pócsi sz. Mária kegyképe.

Szentkép.

1900 körül.

Egyszínnyomat, vörös-kék-arany keretézéssel.

Szilárdfy 1997, 592. kép.

Szilárdfy Zoltán gyűjteménye, Budapest.

61. (23. kép) A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

Mária Pócsi Emlék.

Szentkép.

1910.

Színes nyomat.

Lap méret: 58×35 mm.

Hátoldalán könyörgés Máriához, magyar egyházhatósági engedéllyel, Esztergom, 1910. október 25. Talán a máriapócsi görögkatolikus bazilita rendház kiadása.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok 81.80.58.

62. (24. kép) A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

A Pócsi sz. Mária.

Szentkép.

20. század első fele.

Világoszöld alapon, rózsaszín keretézéssel fotószerű nyomat.

Lapméret: 84×50 mm.

Hátoldalan magyar könyörgés Máriához.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok 81.80.206.

63. (25. kép) A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

A Pócsi sz. Mária.

Szentkép.

20. század első fele.

Duckolt papírra ragasztva fotószerű fekete-fehér nyomat.

Lapméret: 45×30 mm.

Hátoldalan magyar ima ragasztva ovális papíron.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok 81.80.208.

64. (26. kép) A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

A Pócsi sz. Mária kegyképe.

Szentkép.

1910 körül.

Fotószerű fekete-fehér nyomat.

Lapméret: 79×44 mm.

Hátoldalan „naponkinti ajánlás Mária ótalmába”. Kézzel ráírva: „Titusnak. A pócsi kegyképhez érintve 1914 május 10-én”.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok 81.80.217.

65. (27. kép) A máriapócsi kegykép a zarándoktemplommal.

Sz. Mária Pócs.

Szentkép.

1920 körül.

Fotószerű fekete-fehér nyomat.

Lapméret: 81×49 mm.

Hátoldalan Szent Bernhárd könyörgése.

Közöletlen. Knapp Éva és Tüskés Gábor gyűjtése.

Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok 81.80.218.

Representations of the Mary-icon of Pócs in Engravings

This study aims at analysing the representations of one of the most famous icons of Hungary, the Greek Catholic Mary-icon of Pócs in engravings dating from the end of the 17th century to the beginning of the 20th century. Sources are manifold and varied with regards to their genre, form and use, and range from leaflets and thesis pages, through covers and illustrations to devotional pictures and prayer cards. One-third of the engravings presented here are unpublished. I study the engravers, the principal types, the different forms and the use of the representations.

Some of my conclusions are as follows. First, concerning the technique of the representations, the majority of the pictures are copper engravings – I have found only five wood engravings among the sixty-five graphics. I have also found steel engravings and lithographs from the 19th century and colour prints from the 20th century. Second, half of the representations are signed by Hungarian and foreign artists, some masters engraved the same subject twice, and it occurs that an engraving is used more than once in different books.

The main types of the iconography are the Mary-icon with the scene of the battle of Senta (Serbia), the icon in a rectangular frame with cherubim in the upper corner, the icon with the allegory of Regnum Marianum, the image held by angels and cherubim, sometimes with horns of plenty and crown, the icon with the view of Vienna, the image with the church of Pócs and pilgrims arriving there. I also discovered a set of representations from the 19th century in which the icon was misrepresented, for it had already been covered by a metal coverage and jewels, and the artists no longer knew what the image was like. In these cases some engravers took the icon of the Santa Maria Maggiore of Rome as the prototype, while others a lost icon painted in the Serbian orthodox monastery of Grábóc in 1742 by Friar Michail. From these details one can deduct the spreading and use of engravings, the quality and the language of the inscriptions. The representations attest that the cult of the Mary-icon of Pócs was largely diffused not only among Greek and Roman Catholics, but also among members of the Serbian Orthodox Church. The present essay argues that the iconography of the representations of the Mary-icon of Pócs in engravings was one of the most varied of the Mary-images in Hungary.

TÓTH ÁRON

„Szám- és tér- és az alkalmazott mértan minden ágait magába foglaló magyar kézirat számos színezett ábrával” Az első ismert magyar nyelvű építészeti szakszöveg¹

Magyarország és Erdély XVIII. századi építészeti műveltségének forrásait a hazai művészettörténeti kutatás az 1950-es évek óta számos alkalommal tárgyalta.² A különféle tanulmányok más-más forráscsoportokat dolgoztak fel. Ezek között a Magyarországon kiadott, ill. a hazai szerzők által írt szakmunkák, legfontosabb könyvtáraink építészeti könyvei, egyes kéziratok, valamint bizonyos rajziskolák és felsőfokú intézmények tervrajzai szerepeltek.

A XVIII. század közepétől egyre több építészeti szakismeretet tartalmazó forrás áll a rendelkezésünkre. Ezek a dokumentumok sokfélék, s így több csoportba sorolhatók. Legjelentősebbek közülük a könyvek, amelyeket egyrészt külföldi, másrészt hazai kiadványokra oszthatunk. Ezeket Bibó István részletes elemzésnek vetette alá.³

A könyvek mellett a legfontosabb forráscsoportot a kéziratok képezik. Az építészeti tárgyú kéziratok tanórákra szánt jegyzetanyagok voltak, amelyekből megismerhetjük az építészet-oktatás teljes anyagát. Lényegében a nyomtatott könyveket egészítik ki, hiszen azok nagy része is oktatási segédanyagnak készült. Ebből kifolyólag a kéziratok és a könyvek felépítése szinte teljesen megegyezik.⁴

Az oktatáshoz kapcsolódó források külön csoportját képezik a vizsgákra összeállított tételesorok, amelyeket gyakran nyomtatásban tettek közzé. Ezek a dokumentumok további adatokkal árnyalják az építészet-oktatásról alkotott képet, hiszen a bennük megfogalmazott kérdések a növendékektől elvárt tudásszintről nyújtanak tájékoztatást.⁵

A magyarországi kiadványok mellett a hazánkban használatos külföldi szakkönyvek elemzése is elengedhetetlen. Bibó rámutatott, hogy milyen fontos a korabeli könyvtári katalógusok vizsgálata, mivel az országban fellelhető könyvanyagról és annak használatáról csak ezek segítségével tudunk pontosabb képet rajzolni.⁶ A főnemesi-főpapi gyűjtemények jegyzékei az arisztokrácia művelődési viszonyairól, míg a polgári bibliotékák katalógusai a városlakók, valamint a mesteremberek szakismereteinek a forrásairól nyújtanak információkat. A tanintézetek könyvlistáinak segítségével pedig pontos képet rajzolhatunk arról, hogy az építészeti oktatás közvetlenül milyen külföldi forrásokból táplálkozott.⁷

Az írott források mellett nem elhanyagolható a képi emlékek elemzése sem. A nemesi konviktusokban, a királyi akadémiákon és a különféle szakiskolákban az építészeti rajz tanítása is a képzés részét képezte. Szabolcsi Hedvig és Kopasz Gábor a század utolsó két évtizedének rajziskolaival kapcsolatban építészeti rajzokat is elemzett.⁸ N. Dávid Ildikó a kolozsvári egyetemen összeállított építészeti albumok rajzanyagát dolgozta fel, s eközben sikeresen meghatározni több munka szakkönyvekben megtalálható előképét.⁹ Ezek a források tovább árnyalják a szakkönyvekből nyerhető információkat.

Ujfalusi Ferenc, debreceni diák majd tanár, később sárándi lelkész 1767-es dátummal ellátott, „Szám- és tér- és az alkalmazott mértan minden ágait magába foglaló magyar kézirat számos színezett ábrával” című fizikai tárgyú előadás-anyaga Debrecenben, a Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtárában maradt fenn.¹⁰ A dokumentum különlegessége,

hogy a többi, túlnyomó részt latin vagy német forrással ellentétben magyar nyelven írták. A fizikát tárgyaló szövegben egy építészeti rész is helyet kapott, ami összesen harmincnégy lapot foglal el. Igaz, Molnár János 1760-ban kiadott „A régi jeles Épületekről Kilentz Könyvei” című munkája az első magyar nyelvű nyomtatott kiadvány, ami építészettel foglalkozik, de a debreceni kézirrattal ellentétben régiségtant tárgyal, így az építészeti szakismeretekre és terminológiára nézve nem lehetett előképként használni.¹¹ Ujfalusi szövege mellett szemléltető ábrák, a szerző által készített, lavírozott tollrajzok is szerepelnek. A mű a címlapon található bejegyzés szerint Sárvári Pál tulajdonát képezte.¹² Funkcióját tekintve teljes egészében megegyezett Nádudvari Sámuel, marosvásárhelyi (Târgu Mureș [RO]) tanár hasonló tárgyú, latin nyelvű kéziratával, valamint a nagyszombati (Trnava [SK]) jezsuiták „Universae Matheseos brevis Institutio” című matematika-tankönyvének építészeti fejezetével.¹³

Ujfalusi szövege nem összefüggő, a mű három nagyobb önálló egységből épül fel. Az első egy általános bevezető után az anyagtannal és a szerkezeti elemekkel foglalkozik.¹⁴ A következő egységet definíciók (fogalmi meghatározások), scholionok és problémák (feladatok), theoremák (tételek), valamint resolútiók (megoldások) sora alkotja. Ebben különböző rajzolási példák, valamint egyes gyakorlati problémák részletesebb leírásai kaptak helyet.¹⁵ A harmadik egység újból egy általános bevezetéssel indul, majd megint az építőanyagok és a szerkezeti elemek tárgyalása következik, amit különféle szerkezeti elemekhez kapcsolódó számolási példák egészítenek ki. Ujfalusi ebben a részben mutatta be a klasszikus oszloprendeket is.¹⁶

Az első egység bevezetésben a szerző a polgári építészetet két ágra osztja. Eszerint az építkezés célja köz- és magánépületek emelése.¹⁷ A Kr. e. I. században élt római szerző, Vitruvius építészeti traktátusa alapján kifejti, hogy az építésznek több tudományágban is tájékozottnak kell lennie, s mind a gyakorlati, mind az elméleti ismeretek elengedhetetlenül szükségesek számára.¹⁸

Az antik szerző ismerete nélkül – mint Hanno-Walter Kruft rámutatott – az újkori építészet története érthetetlen.¹⁹ Az egyetlen ókorból fennmaradt építészeti traktátus a maga komplexitásában a reneszánsz, a barokk és részben a klasszicizmus számára is az építészeti szakirodalom „archetípusát testesítette meg”.²⁰ A cinquecentót követő évszázadokban az antik szerző elméleti kategóriáit használták és variálták. Bár a szöveg a középkor folyamán is ismert volt, a XV. századi humanisták új filológiai szempontok szerint fordultak felé, majd az antik múlt és a klasszikus emlékek iránti érdeklődés növekedésével az építészek és mecénásaik is felfigyeltek rá.²¹ A traktátus a XVI. század folyamán kanonizált művé vált, minden korabeli építészeti szakmunka valamilyen módon a vitruviusi eszmevilág visszaadása és értelmezése volt.²² Ulrich Schütte véleménye szerint ebben döntő szerepet játszott, hogy a középkorból nem állt rendelkezésre a témára vonatkozó irodalmi hagyomány. Ebből kifolyólag a reneszánsz elméletirők számára csak Vitruvius szövege számított előképpnek.²³

Az ókori traktátusíró feldolgozta az építés egész területét, ami az újkorban két ágra, *architectura civilis*re (polgári építészet) és *architectura militaris*ra (katonai építészet) oszlott. A reneszánsz és barokk szerzők témájukat a vitruviusi hármas követelmény, a *firmitas* (tartósság), *utilitas* (célszerűség) és *venustas* (szépség) alapján tárgyalták,²⁴ s ezt a polgári építészet területén egészen a XVIII. század végéig sémaként alkalmazták. A XVI. század folyamán kifejlődtek olyan különböző tematikus könyvtípusok is, amelyek a klasszikus oszloprendeket, a különféle épülettípusokat, vagy az építészeti díszítéseket mutatták be. Az antik típusú traktátusokkal ellentétben ezekben a kiadványokban nem a szöveg, hanem a képi ábrázolás dominál.²⁵

Vitruvius rámutatott, hogy az építészetnek sajátos kettős, elméleti és gyakorlati karaktere van.²⁶ Mivel az építőtevékenységhez mindig is fizikai erőfeszítésre volt szükség, az építészetet kézműves foglalkozásnak tekintették. A „mechanikus művészetek” körébe sorolták, amelyeket a nem kézműves, tisztán szellemi „szabad művészeteknél” alacsonyabb rendűnek tartottak. Az a gondolat, miszerint a szellemi tevékenység az építész a kézművesmester fölé emeli és megalapozza a kézműves munka feletti elsőbbségét, Vitruviuson keresztül Platónig vezethető vissza.²⁷ Az építészeti invenció, ami az építés fejében fogalmazódik meg, először a rajzban konkretizálódik. A rajz matematikailag, geometriailag meghatározott építészeti törvények vizuális kifejeződése, ami egy olyan kettős karakterű tudományban, mint az építészet központi jelentőségű. Közbeeső elem az invenció és a gyakorlati megvalósítás között.²⁸

Ujfalusi az egyik legjelentősebb német szakíróra, Leonhard Christoph Sturmra²⁹ hivatkozva a bevezetőben arról értekezik, hogy az építészet egészét Vitruvius három alapkövetelménye, a *firmitas*, *utilitas* és *venustas* határozza meg. A *firmitas* kifejezést tartósságnak, az *utilitast* haszonnak, a *venustast* pedig ékességnek fordítja.³⁰ Röviden áttekinti az építészet történetét, amelyben a vitruviusi öskunyhóelméletől indul el. Az évszázados hagyományok alapján a hajókészítést is az építészet részének tekinti. A történeti áttekintés során a Bibliára és az antik auktorokra támaszkodik: a hajóépítéssel kapcsolatban Noé bárkáját, valamint az argonauták hajóját említi. A legrégibb építészeti vállalkozásokról, Káin városáról, valamint Bábel tornyáról is megemlékezik, majd Salamon jeruzsálemi templomáról ejt néhány szót. Ezzel az épülettel kapcsolatban az „*Universae Matheseos brevis Institutio*”³¹ című jezsuita tankönyvben is szereplő híres XVI. századi spanyol jezsuita, Juan Bautista Villalpando³² művére hivatkozik, valamint Ézsaiás próféta salamoni templomról szóló könyvét is forrásként használja.³³

Juan Bautista Villalpando „*In Ezechielem Explanaciones*”³⁴ című Rómában megjelent művében Ezekiel próféta látomásainak alapján egy fiktív rekonstrukciót készített Salamon király templomáról, ami a XVII. és XVIII. század folyamán a barokk építészetelméletre igen nagy hatást gyakorolt.³⁵ A spanyol szerző megpróbálta összeegyeztetni vitruviusi hagyományt a bibliai leírással, az antikvitást a keresztény tradícióval.³⁶ Egyrészt a klasszikus oszloprendekhez öszövétségi előképeket rendelt,³⁷ másrészt a templomban tökéletes arányokat fedezett fel.³⁸ Álláspontja szerint az épület olyan tökéletes volt, hogy megalkotására az emberi szellem nem volt képes, hanem csak Isten bölcsessége hozhatta létre.³⁹ Isten e helyen tehát mint építőmester jelenik meg. Az elgondolás Plátón „*Timaiosz*”-ából ismert, ahol a Teremtő démiurgoszként (mesterként) szerepel.⁴⁰ Az arányelmélethez hasonlóan az egyház-

atyák ezt a gondolatot szintén átvették az antikvitásból, és a Bibliával legitimizálták a keresztény gondolkodás számára.⁴¹

Ujfalusi a salamoni templom után megemlíti az egyiptomi piramisokat is. Az ókori kelet építészetét követően Vitruviusra hivatkozva rátér a görög építészetre, s legnagyobb vívmányának a három klasszikus oszloprendet tartja. A rövid történeti áttekintés után bemutatja az általa felhasznált forrásokat, ill. egy vázlatos szakirodalmi áttekintést nyújt. A lista első helyén az ókori traktátusírót említi. Kitér rá, hogy az antik szerző szövegét olvasva több helyen értelmezési nehézségekbe ütközünk. Ezzel kapcsolatban a XVII. századi angol építészeti író, Sir Henry Wotton véleményére hivatkozik, miszerint az ókori író a latinoknak görögül, a görögöknek latinul írt.⁴² Mindemellett Guillaume Philander, 16. századi francia szerző vitruviusi szöveggel kapcsolatos kritikáját is megemlíti.⁴³

Az újkori építészeti traktátusírók közül megemlékezik a quattrocento hírneves elméletírójáról, Leon Battista Albertiről,⁴⁴ akivel kapcsolatban Wotton azon véleményére hivatkozik, miszerint a híres humanista az építészetben Vitruviushoz mérhető, önálló szerzőnek tekinthető.⁴⁵

Ujfalusi a három legjelentősebb itáliai építészeti író, Sebastiano Serliót⁴⁶, Andrea Palladiót⁴⁷ és Giacomo Barozzi da Vignolát⁴⁸ is felsorolja. Német nyelvterületről a fent említett Leonhard Christoph Sturm mellett Nicolaus Goldmannra⁴⁹ hivatkozik. A felsorolt szerzőkön kívül a már szintén említett Juan Bautista Villalpandóról is külön megemlékezik.

A történeti bevezetést és a szakirodalmi áttekintést követően a faanyagokat tárgyalja. Újra kihangsúlyozza, hogy építészetet a *firmitas*, *utilitas* és *venustas* határozza meg. Az előző szövegrésszel ellentétben azonban a *firmitast* itt nem tartósságnak, hanem erőnek fordítja.⁵⁰

Véleményem szerint ez a tény kiválóan példázza, hogy Ujfalusi következtetlenül ültette át magyarra az idegen nyelvű építészeti terminológia egyes elemeit. Mivel a vitruviánus építészeti fogalmak magyarra fordítására korábban senki sem tett kísérletet és nem álltak rendelkezésére előképek, a bizonytalanság nem meglepő. Mivel Molnár János 1760-ban kiadott „*A régi jeles Épületekről Kilentz Könyvei*” című műve nem építészeti szakismereteket, hanem régiségtant tárgyal, az építészeti terminológiára nézve nem lehetett előképként használni.⁵¹

A faanyagokat követően Ujfalusi a kövekre tér rá, és néhány klasszikus antikvitásból ismert nemes kőfajtát is felsorol. A szakirodalom alapján bemutatja, hogyan kell megvizsgálni a minőségüket. Figyelemreméltó, hogy mind a fákkal, mind a kövekkel kapcsolatban kitér a salamoni templomba beépített anyagokra is. Egy helyen Josephus Flaviusra hivatkozik, amiből látható, hogy forrásai között Vitruviuson kívül más antik auktorok is szerepelnek.⁵² A kövek után a téglák fajtáiról, a téglavetés és tégláégetés módjáról értekezik. A szakirodalmi felsorolásban említett szerzőkön kívül ebben a részben Baldus nevét említi. Az anyagtan tárgyalását végül a mész és a homok rövid bemutatásával zárja le.⁵³

A következő rész az építkezésre alkalmas helyszín kiválasztásáról, valamint az épületek tájolásáról szól, amelyben a különféle helyiségek tájolásáról is szó esik. Ujfalusi az utcák tájolásáról szólva Vitruviustól és Sturmól vesz példát.⁵⁴ A helyszín és a tájolás után a megfelelő fénybiztosítás módjáról ír, legfőképpen a könyvtártermek megfelelő megvilágítását taglalja.⁵⁵ Ezt követően leírja, hogy a mely alaprajzi forma mely épületekhez alkalmas. Itt egyedül Wottonra hivatkozik.⁵⁶

Mindezek után Ujfalusi rátér az épületek szerkezeti elemeinek a bemutatására.⁵⁷ Ezeket három részre bontja: alapozás,

falazat és tetőzet. Az egyik falazattípus leírásakor a XVII. századi francia építészetelmélet egyik legfontosabb alakja, Claude Perrault⁵⁸ nevét is megemlíti, aki az irodalmi áttekintésben nem szerepel. A tárgyalt falazattípus elnevezését viszont franciául és németül is megadja.⁵⁹ Nem lehet megállapítani, vajon Perrault művét eredetiben olvasta-e, vagy csak a rá való hivatkozásokat látta. A falak után a különféle padlókat és padozatokat mutatja be, végül a vakolásról és meszelésről, valamint a tetőkről értekezik. Mindezek után még egyszer visszatér az épület helyének meghatározására és a tájolás kérdésére. Itt azonban nem a lakószobákról, hanem a gazdasági helyiségekről, csűrökről, pincékről és gabonátároló helyiségekről esik szó.

Az anyagtanról és szerkezeti elemekről szóló részben feltűnő, hogy leginkább Vitruviusra, Wottonra és Sturmra hivatkozik, akik mellett néha Palladio is megjelenik. Nézeteim szerint Ujfalusi az anyag- és szerkezettani ismereteket az építészet egész területét tárgyaló komplex traktátusokból merítette. Egyrészt Vitruvius műve a műfaj archetípusa volt, másrészt Sturm nagy összefoglaló szakkönyve enciklopédikus alapossággal tárgyal minden építészeti problémát, ahol a magyar szerző minden szükséges információt egy helyen megtalálhatott.

A szöveg második nagy egységében⁶⁰ az építészet a matematika-tudomány részeként jelenik meg. Az író hangsúlyozza, hogy az építészet a matematikusok tudománya, akik az általuk kigondolt ideát rajzok által öntik formába, melyek segítségével a mesteremberek ezt az ideát megvalósíthatják.⁶¹ Ebben a passzusban az évszázados humanista hagyomány toposzai fedezhetők fel: az építészet azért tudomány, mert az építés a tervezés által tiszta szellemi tevékenységet fejt ki, s elgondolásait a kézművesek valósítják meg. Ujfalusi levezeti, hogy az alapok, falak és tetők megfelelő pontosságú kiméréséhez a geometria tudományát kell segítségül hívni. Azt is leírja, hogyan kell kimérni az épületek alapját.⁶² Ehhez kapcsolódva különböző példákat ad, majd elmagyarázza, hogy milyen módon kell az alapozáshoz szükséges falak térfogatát kiszámolni.⁶³ Leírja, miként lehet megállapítani, hogy a pincébe vezető lépcső megfelelő lejtésű lesz-e.⁶⁴ Ezután egy rajzoldási példához kapcsolódóan definiálja az ichnographia (alaprajz) fogalmát, s felhívja rá a figyelmet, hogy az épület minden szintjéhez külön alaprajzokat kell készíteni.⁶⁵

A falakat tárgyalva az épület statikai szilárdságára helyezi a hangsúlyt. Kifejti, hogy az ajtó- és ablaknyílások közötti falrészek pilléreként értelmezhetők, melyek az egész épület szerkezetét tartják.⁶⁶ Ezek után az ablakok és ajtók kialakításának a részleteit taglalja,⁶⁷ majd röviden rátér a lépcsők kialakításának általános szabályaira is.⁶⁸ Az épületek fűtéséről két oldalon keresztül ír, igaz, az első oldalon a hideg egészségkárosító hatásait veszi sorra. Végül röviden a kandalló, a kályha és a kemence építésének és elhelyezésének a módját ismerteti.⁶⁹

A harmadik nagy szövegegység lényegét tekintve az előző kettő struktúráját ismétli: a bevezető részben Ujfalusi vázlatosabban azt ismétli meg, amit az előzőekben már elmondott. Ezután a fa- és kőanyagokat, valamint az alapozást, a nyílásokt és falazást tárgyalja, s itt is sok ismétlésbe bocsátkozik. Az ajtók és ablakok kialakításáról részletesebben ír.⁷⁰ Az alapozásnál Johann Friedrich Weidlerre hivatkozik.⁷¹

Az oszloprendeket két oldalon keresztül részletesebben ismerteti.⁷² A rendek részeinek és tagozatainak latin elnevezései mellett a német szakkifejezéseket is megadja. A reneszánsz-barokk hagyománynak megfelelően az oszlopok magassági arányait taglalja. Ismerteti a Vignola, a francia

Antoine-Charles Daviler,⁷³ valamint a Goldmann, Sturm és Weidler által közölt arányokat. A tagozatokkal nem, csak a nagyobb egységekkel, az oszloplábazattal, az oszloptörzzsel és a gerendázattal foglalkozik.

Az oszloprendek tárgyalása után számítási példák következnek.⁷⁴ Ezekből elsajátítható, hogyan kell egy téglafal, egy boltozat és egy kőfal térfogatát kiszámolni, valamint milyen módon számítható ki az adott falban lévő téglák mennyisége. Ujfalusi a szöveg végén vázlatosan kitér az építészeti rajzolásra is. Néhány szóban bemutatja az alap- és a homlokzatrajzot, valamint a perspektivikus ábrázolást. Végül néhány rajzoldási feladatot csatol a szöveghez.

A debreceni kézirat felépítését tekintve hasonló a marosvásárhelyi és a nagyszombati dokumentumokhoz: óravázlat, ami az építészet tárgykörét érintő kérdéseket a vitruviusi hármás követelmény alapján veszi sorra. Általános bevezetővel indul, majd az anyagtan és szerkezettani kérdések következnek.

Az előbbiektől abban tér el, hogy három lazán egymáshoz kapcsolódó egységből áll, melyek között átfedések, ismétlések is vannak. A firmitashoz és utilitashoz kapcsolódó anyag- és szerkezettani tudnivalókat a két másik dokumentumhoz hasonló részletességgel tárgyalja, a venustashoz kapcsolódó fejezetek azonban hiányoznak, ill. az oszloprendek tárgyalása kétoldalas terjedelme ellenére is vázlatos a korábbiakhoz viszonyítva. Ezzel szemben olyan számolási és gyakorlati példák találhatók a szövegben, amelyek az előzőekben tárgyalt dokumentumokból teljesen hiányoznak. Ujfalusi kézírata tehát kifejezetten praktikus építészeti ismereteket közvetít.

A dokumentum másik jellegzetessége a bevezetésben található történeti áttekintés. A felsorolt példákból kiténik, hogy a szerző az építészetet univerzális történelmi dimenzióban tárgyalja. A jeruzsálemi templom és a bibliai épületek, helyszínek említésével az építészetet keresztény üdvtörténeti keretbe ágyazva lehetett bemutatni. A XVII. századtól a jeruzsálemi templomra és a bibliai előzményekre való utalás a német nyelvterületen igen elterjedt volt. Villalpando rekonstrukcióját Goldmann és Sturm integrálta a német építészeti irodalomba.⁷⁵ Ujfalusi több alkalommal is visszatér a salomoni templomra, miközben a spanyol szerzőt is megemlíti. Feltűnő, hogy a klasszikus antikvitásból csupán a görög építészetre szán néhány szót, a rómairol meg sem emlékezik. A történeti tárgyú munkákból ebben a korszakban azonban az építészet egyik legnagyszerűbb korszakaként számon tartott római császárkor az üdvtörténeti látásmód ellenére sem hiányozhatott.⁷⁶ Villalpando templom-rekonstrukciója is azért született meg, mert a spanyol szerző a vitruviánus építészetelméletet hozzá akarta igazítani a bibliai szöveghez.⁷⁷ Amennyiben a magyar lelkésznel a római antikvitás elhagyása tudatos volt, véleményem szerint megerősíti, miszerint mondanivalójának üdvtörténeti keretét szeretett volna kölcsönözni. A feltételezést az is valószínűsíti, hogy többször, a praktikus építési tudnivalók tárgyalása során is kitért a jeruzsálemi templomra.

Az Ujfalusi által felhasznált forrásanyaggal kapcsolatban fentebb már kitértem rá, hogy a technológiai és szerkezettani ismereteknél leginkább Sturmra és Vitruviusra, ill. Wottonra és ritkábban Palladióra hivatkozik. A szakirodalmi felsorolásból kihagyott szerzőkkel is ezekben a részekben találkozhatunk, bár Weidler neve az oszloprendeknél még egyszer előkerül. A kézirat szerzője Vignolától és Goldmantól csupán itt vesz át adatokat. Albertit és Serliót a szakirodalmi áttekintésen kívül sehol sem említi. Nem megállapítható, hogy ismerte-e a két itáliai klasszikus szöveget, vagy csupán a szakirodalomban találkozott-e a nevükkel. A korszak oktatását

az jellemezte, hogy a szerzők nem mindig az elsődleges forrásokból építették fel műveiket, hanem számos másodlagos utalást is alkalmaztak. Alberti és Serlio neve ilyen módon is bekerülhetett a szövegbe, de mindezt nincs bizonyíték. Anynyi azonban biztosan állítható, hogy Ujfalusi leginkább Sturm nagy összefoglaló művére, valamint Wottonra és Vitruviusra támaszkodott.

Amennyiben áttekintjük a debreceni kéziratban felhasznált forrásokat, kitűnik, hogy a dokumentum leginkább a XVII. századi, valamint XVIII. század eleji művekből merít. Villalpando, Wotton, Goldmann és Sturm az érett barokk idején voltak népszerűek, míg Serlio, Vignola és Palladio a cinquecento óta nagy klasszikusoknak számítottak. Mindebből kitűnik, hogy Ujfalusi fizikai tárgyú kéziratának építészeti része a reneszánsz gyökerekből kibontakozó érett barokk hagyományra épül.

Jegyzetek

- 1 A tanulmány »*Civilis architectura*« a XVIII. századi Magyarországon. A vitruviánus építészetelmélet hazai recepciója a későbarokk és a felvilágosodás korában című doktori (PhD) disszertáció egyik fejezetének a dolgozat egyéb részeivel kibővített változata. Ld. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ill. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Könyvtára.
- 2 A téma első jelentős feldolgozása: MOJZER Miklós: *Architectura Civilis (Iskolás művészet a XVIII. századi építészetiünkben)*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, VI. évf. (1957). 2–3. sz. 103–118.
- 3 BIBÓ István: *A magyar építészeti szakirodalom kezdetei (Építészeti szakkönyvek Magyarországon a XVIII. században)*. In: *Művészet és felvilágosodás*. Szerk. ZÁDOR Anna – SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. 34–67.
- 4 BIBÓ, 1978. 43–46, 56–60, 65–66, 106.
- 5 SCHOEN Arnold: *A budai Szent Anna-templom*. Budapest, 1930. 25–26.
- 6 BIBÓ, 1978. 28, 67–84.
- 7 A művészettörténeti szakirodalomban Koppány Tibor közölte Andreas Miller, a körmen-di Batthyány-uradalom építési irodájában alkalmazott írnok 1733-ból származó könyvjegyzékét: KOPPÁNY Tibor: *Andreas Miller körmen-di Bauschreiber könyvtárának jegyzéke 1733-ból*. In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild-Ybl Alapítvány, 2004. 67–72.; Sisa József a dégi Festetics-kastély XIX. század közepi könyvtárkatalógusát felhasználva összeállította a család birtokában lévő építészeti tárgyú művek jegyzékét: SISA József: *A dégi Festetics-kastély*. Budapest, Műemlékek Állami Gondnoksága, 2005. 11–14, 126–127.
- 8 SZABOLCSI Hedvig: *Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján (Európai kapcsolatok és stíluskérdések)*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972. 37–75.; SZABOLCSI Hedvig: *Adatok az „architektúra”-oktatás és bútorművesség kapcsolatának történetéhez*. In: *Építés-Építészettudomány*, V. évf. (1973). 3–4. sz. 517–527.; SZABOLCSI Hedvig: *Még egyszer Révai Miklós és a győri rajziskola kérdéséhez*. In: *Ars Hungarica*, Supp. 1976. 207–225.; KOPASZ Gábor: *Buck József és a pécsi rajziskola első évtizedei*. In: *Művészet és felvilágosodás*. Szerk. ZÁDOR Anna – SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. 353–391.
- 9 N. DÁVID Ildikó: *A kolozsvári egyetem építészeti oktatása a XVIII. század végén*. In: *Művészet és felvilágosodás*.
- Szerk. ZÁDOR Anna – SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. 301–351.
- 10 Ujfalusi Ferenc (?–1773): debreceni diák majd tanár, Szikszón és Halason tanító, esztári, szekszárdi és sárándi lelkész. Külföldi egyetemeken is járt.
- 11 MOLNÁR János: *Molnár Jánosnak, Jézus társasága szerzetes papjának A régi jeles Épületekről Kilentz Könyvei*. Nagyszombat, 1760.
- 12 DEBRECEN, TISZÁNTÚLI REFORMÁTUS EGYHÁZKERÜLET NAGYKÖNYVTÁRA (a továbbiakban ld. TREN) O. 360. SZ. KÉZIRAT. „Pauli Sárvári Ujfalusi Ferencz: Szám- és tér-tan s az alkalmazott mértan minden ágait magába foglaló magyar kézirat számos színezett ábrával. Bevezetetlen nagy mű, latin praefatioval. 1767. Sáránd.” 351–385. számozott folio.; M. ZEMPLÉN Jolán: *A magyarországi fizika története a XVIII. században. A fizika szaktudományválik*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964. 69–70.; Gábor-jáni Szabó Botondal, a Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtárának igazgatójával kötött szóbeli megállapodásom alapján a kézirat képeit és szövegeit nem közlöm, mivel a dokumentum publikálás előtt áll. A legfontosabb illusztrációk: f. 363v. kandallók és kandallós szobabelső perspektivikus ábrázolása; f. 366r. kandallók és kémények rajzai; f. 367r. axonometrikus homlokzatábrázolás; f. 368r. vázadíszek; f. 369r. bazilika-ábrázolás síkba terített homlokzatokkal és oldalnézet; f. 370r. kastély homlokzata és alaprajza; f. 371r. oszloptörzsek, oszlopfők – lavírozott tusrajz; f. 372v axonometrikus homlokzat- és alaprajz; f. 377r. oszloprendek lábazati- és geremdaprofiljai – sarkában 20. sz. bejegyzés; f. 378r. a négy oszloprend – perspektivikus, lavírozott tusrajz; f. 379r. oszloplábazat és oromzatrajz; f. 384r. kerek templom – lavírozott tusrajz; f. 388r. diadalív rajza; f. 389r. árkádíves kulisszafal – lavírozott tusrajz; f. 391r. árkádíves kulisszafal; f. 392r. kastélyalaprajz; f. 395r. torony homlokzatrajza.
- 13 Nádudvari Sámuel magyarországi születésű volt. Sárospatakon tanult, ahonnan egy tanár ellen írt röpirata miatt kicsapták. Tanulmányait Nagyenyeden (Aiud [RO]) folytatta, miután külföldi peregrinációra ment. 1728-ban az odera-frankfurti egyetemre iratkozott be, majd az 1730–1731-es tanévet a hollandiai Franeker egyetemén töltötte. Hazajövele után nagyenyedi lelkész lett, de 1735-ben a predesztináció tagadása miatt felfüggesztették. Nézeteit nyilvánosan vissza kellett vonnia. 1740-ben a marosvásárhelyi kolégium tanárává nevezték ki. Innen 1746-ban távolították el, mivel egy tiltott szerelmi ügybe keveredett. Ezek után Magyarországra távozott, ahol gr. Károlyi Ferenc alkalmazta és áttért a katolikus hitre. 1754-ben halt meg. Életéről ld. BOD Péter: *Smírnai Szent Polikárpus, avagy sok keserves háborúságok között magok hivataljokat keresztyéni szorgalmatossággal viselő erdélyi református püspököknek historiájok [...]*. h. n., é. n. 173–175.; SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái*. 9. köt. Budapest, Hornyánszky Viktor Könyvkereskedése, 1903. 520.; *Magyarországi protestáns egyháztörténeti lexikon*. Szerk. ZOVÁNYI Jenő. Budapest, A Magyarországi Református Egyház Szinatti Irodájának Sajtóosztálya, 1977. 420.; GRAAF, G. Henk van De: *A németalföldi akadémiák és az erdélyi protestantizmus a XVIII. században 1690–1795*. [Kolozsvár], Egyetemi Fokú Egységes Protestáns Teológiai Intézet, 1979. 68, 235.; JAKÓ Zsigmond – JUHÁSZ István: *Nagyenyedi diákok 1662–1848*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1979. 139.; SZABÓ Miklós – SZÖGI László: *Erdélyi peregrinusok*.

- Erdélyi diákok európai egyetemeken 1701–1849. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1998. 342. A kézirat építészeti része: „*Elementa Architecturae Civilis*”. MAROSVÁSÁRHÉLY, TELEKI-BÓLYAI KÖNYVTÁR (Târgu Mureș, Biblioteca Teleki-Bolyai [RO]) Ms 72.; A nagyszombati tankönyv: *Universae Matheseos brevis Institutio Theorico- Practica, Ex Operibus PP. Societatis Jesu collecta. Complectens hac tertia Parte Architectonicam Civilem, Architectonicam Militarem, Algebram & Horographiam*. Tyrnaviae 1755. A továbbiakban ld. *Universae Matheseos*, 1755.
- 14 TREN O. 360. ff. 351r–353v.
 15 Uo. ff. 354r–360v.
 16 Uo. ff. 361r–385v.
 17 Uo. f. 351r. „A melly épületek a Civilis Architectura czellyai, mind azok ket rendben gondoltathatnak ugy mint, vagy közonsegessek azok vagy különössek. I. Közönsegesek, kozonseges Tarsasagok varasok faluk hazai Templomok Tornyok Akademiai Gymnasiumok Oskolak Eles hazak Isputalyok Vendegfogadok mester emberek műv helyei, patikas kalmar s mas boltok. 's a többi. II. Különösök Kaszalyok palotak Kamarak pintzek Major hazak csürök malmok sa többi.”
- 18 Vitruvius (Kr. e. I. század): Iulius Caesar hadmérnöke, Augustus császár építész. Művét a császárnak ajánlotta.
 19 KRUFT, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie*. 1. kiad. München, Verlag C. H. Beck, 1985. 21.
 20 HAJNÓCZI Gábor: *A kétezere éves Vitruvius*. In: *Vitruvius: Tíz könyv az építészetéről*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1988. 10.
 21 *Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux*. Szerk. DORA WIEBENSON. 2. kiad. h. n., Inc. University of Chicago Press, 1983. f. 6.
 22 FORSSMAN, Erik: *Palladios Lehrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio*. Stockholm – Göteborg – Uppsala, 1965. 130.; KRUFT, 1985. 30.
 23 SCHÜTTE, Ulrich: *Das Architekturbuch in Deutschland*. In: *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*. Szerk. SCHÜTTE, Ulrich. Wolfenbüttel, Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1984. 34. A továbbiakban ld. SCHÜTTE, 1984b.
 24 De architectura libri decem I. 3, 1–2.; „Az építészetnek magának három része van: az építés, az órákészítés, a gépek szerkesztése. Az építés pedig két részre oszlik: egyik a városfalak és a nyilvános tereken álló középületek emelése, a másik a magánházak emelése. A középületeknek szintén három osztálya van, közülük az elsőhöz tartozik a védelem, a másodikba a vallás, a harmadikba a közhaszon. [...] Mindezek pedig akként épüljenek meg, hogy gondoljanak a firmitas, utilitas és a venustas elvére. A szilárdság elve akkor érvényesül, ha az alapokat leviszjük a szilárd altalajig, és bármely anyagból is készüljenek, ezek mennyiségét gondosan, fukarság nélkül választjuk meg. A célszerűség elve pedig akkor valósul meg, ha a helyiségek dispositiója kifogástalanul s akadálytalanul biztosítja használatukat, distribúciójuk pedig a tájolásra nézve fajtájuknak megfelelő és kényelmes. Az ékesség elve pedig akkor valósul meg, ha az épület megjelenése csinos és választékos, és tagjainak arányossága helyes szimmetriaszámításokon alapul.” Ford. Gulyás Dénes. In: VITRUVIUS: *Tíz könyv az építészetéről*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1988. 38.; „Partes ipsius architecturae sunt tres: aedificatio, gnomonice, machinatio. Aedificatio autem diuisa est bipertito, e quibus una est moenium et communium operum in publicis locis conlocatio, altera est priuatorum aedificiorum explicatio. Publicorum autem distributiones sunt tres, e quibus est una defensionis, altera religionis, tertia opportunitatis. Defensionis est murorum turriumque et portarum ratio ad hostium impetus perpetuo repellendos excogitata, religionis deorum immortalium fanorum aediumque sacrarum conlocatio, opportunitatis communium locorum ad usum publicum dispositio, uti portus, fora, porticus, balinea, theatra, ambulationes ceteraque, quae isdem rationibus in publicis locis designantur. Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, uenustatis. Firmitatis erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, quaque e materia, copiarum sine auaritia diligens electio; utilitatis autem, <cum fuerit> emendata et sine inpeditione usus locorum dispositio et ad regiones sui cuiusque generis apta et commoda distributio; uenustatis uero, cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque comensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes.” In: *Vitruvii de architectura libri decem*. Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*. Berlin, Akademie-Verlag, 1964. 42. A továbbiakban ld. VITRUVIUS, 1964.
 25 SCHÜTTE, 1984b. 32–34.
 26 HAJNÓCZI, 1988. 10.; De architectura libri decem I. 1, 1.; „Az építész tudását sok tudomány és különféle ismeretek ékesítik; ezáltal ítéli meg mindazt, amit más mesterségek alkotnak. Ez a tevékenység a kézművességből és elméleti gondolkodásból születik. A kézműves munka a hasznosság folytonos és megszokott gyakorlása, tekintettel az alakítás céljára, amelyet anyagból, kézzel végeznek, aszerint hogy a mű milyen anyagból van. Az elméleti megfontolás pedig a kézi munkával készített dolgokat aszerint tudja bemutatni és magyarázni, milyen viszonyban áll bennük az ügyesség és gondolkodás.” Ford. Gulyás Dénes. VITRUVIUS, 1988. 31.; „Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iuditio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio ad propositum deformationis, quae manibus perficitur e materia, cuiuscumque generis opus est. Ratiocinatio autem est, quae res fabricatas sollertiae ac rationis pro proportionem demonstrare atque explicare potest.” VITRUVIUS, 1964. 22.
 27 PLATÓN: *Államférfi*, 259e. In: *Platón összes művei II*. Budapest, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997. 13.; SCHÜTTE, Ulrich: *Architekt und Ingenieur*. In: *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*. Szerk. SCHÜTTE, Ulrich. Wolfenbüttel, Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1984. 21. 22. lj. A továbbiakban ld. SCHÜTTE, 1984a.
 28 SCHÜTTE, 1984a. 19–21.
 29 Leonhard Christoph Sturm (1669–1719): a Nürnberg melletti Altdorfban született. A wolfenbütteli lovagi akadémián, majd Odera-Frankfurtban matematikatanár. Nicolaus Goldmann építészeti írásait jelentette meg.
 30 TREN O. 360. f. 351r. „Mert a mint *Sturm*us is ezen dologra megjegyezte, a ki ennyi fele formaju épületeket jól ki gondolhat, delinealhattyá is felis epitthetheti hogy mindenik a vegnek haszonnak illendőségnek ekessegnek tartossagnak megfelelően [...]” (Kiemelés tőlem – T. Á.)
 31 *Universae Matheseos*, 1755.
 32 Juan Bautista Villalpando SJ (1552–1608): spanyol származású jezsuita, Juan de Herreranál, II. Fülöp spanyol

- király udvari építésznél tanult geometriát és építészeti. Geometriai munkákat írt. Egy rendtársával, Jerónimo Pradóval kiadta és kommentálta Ezekiel próféta látomá-sait (Ez 40–42.). Ezek alapján elkészítette a jeruzsálemi templom fiktív rekonstrukcióját, ami a barokk építészeti elméletre és kolostorépítészetre nagy hatást gyakorolt.
- 33 ÉZS 23, 8.
- 34 PRADO, Jerónimo – VILLALPANDO, Juan Bautista: *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani Commentariis et imaginibus illustratus*. 2. köt. Roma, 1604. Az 1596 és 1604 között kiadott három-kötetes művet Villalpando Pradóval együtt kezdte el, de rendtársa halála után a befejezés rámaradt. A templom-rekonstrukció az 1604-ben megjelent 2. kötetben található. A továbbiakban ld. VILLALPANDO, 1604.
- 35 FORSSMAN, Erik: *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Uppsala, 1956. 208–211.
- 36 KRUFT, 1985. 250.
- 37 FORSSMAN, 1956. 209–210.; KRUFT, 1985. 251.
- 38 VILLALPANDO, 1604. 16–17.; Ld. KRUFT, 1985. 588. 47. lj.
- 39 VILLALPANDO, 1604. 18.; Ld. KRUFT, 1985. 588. 48. lj.
- 40 PLATÓN: *Timaios*, 28a-b, 29a. In: *Platón összes művei III*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. 325, 326.
- 41 TER 1, 27.; TER 2, 1.; BÖLCS 13, 1.; BÖLCS 11, 21.; ZSID 11, 10. Ld. CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. kiad. Tübingen – Basel, Francke Verlag, 1993. 527–529.
- 42 Sir Henry Wotton (1568–1639): diplomata, aki több Európai utazás során és velencei követsége alatt átfogó ismereteket szerzett az európai, ezen belül a palladiánus építészetről.; KRUFT, 1985. 259.; VITRUVIUS, Pollio Marcus: *De architectura libri decem, cum notis, castigationibus & observationibus [...]. Praemittuntur elementa architecturae collecta ab Illustri Viro Henrico Wottono Equite Anglo [...]*. Amstelodami, Apud Ludovicum Elzevirium, 1649. (Kiemelés tőlem – T. Á.) A továbbiakban ld. WOTTON, 1649.
- 43 TREN O. 360. f. 351r. „A mint maga említi az Architecturarul X. könyvet irt de olyan homalyossan hogy Votton ilyen panaszkodra fakad felüle: Vitruvius a Görögöknek deakul a Deakoknak pedig Görögül írta az ő Architecturajat. Philander is az ő Commentariussanak utolylan Tenebrosus Auctornak írja.”; WOTTON, 1649. 5–30.
- 44 Leon Battista Alberti (1404–1472): firenzei származású humanista, építész. „De re aedificatoria” című művét Rómában, a pápai udvarban írta 1452-től. Az ókor óta ez volt az első építészeti elméleti traktátus.; Alberti műveinek Magyarországi elterjedéséről ld. BÉKÉS Enikő: *La fortuna delle opere albertiane in Ungheria*. In: *Nuova Corvina*, 2004. 16. sz. 77–88.
- 45 WOTTON, 1649. Praefatio.
- 46 Sebastiano Serlio (1475–1554): itáliai manierista építész. Bolognából származott, Baldassare Peruzzi műhelyében tanult. Később Franciaországba került, I. Ferenc meghívására részt vett a fontainebleau-i kastély díszítésében. „Tutte l'opere d'architettura et prospettiva” című többkötetes építészeti traktátusa nagy hatást gyakorolt az Alpokon túli manierista építészetre. Az oszloprendeket tárgyaló IV. könyv 1537-ben jelent meg Velencében, majd az antik épületek felmérési eredményeit bemutató III. könyv 1540-ben szintén ott látott napvilágot. 1545-ben ezt követte a geometriáról szóló I. könyv Párizsban, majd ugyan-
- ebben az évben a perspektíváról szóló II. könyv ugyanott, végül a templomokat bemutató V. könyv 1547-ben szintén Párizsban. Az utolsó kötet, az ún. „Extraordinario Libro” 1551-ben jelent meg Lyonban.
- 47 Andrea Palladio, szül. Andrea di Pietro della Gondola (1508–1580): padovai születésű, Vicenzában és Velencében tevékenykedő építész. A XVII–XVIII. században szerte Európában jelentős hatást fejtett ki.; PALLADIO, Andrea: *I Quattro Libri dell'Architettura*. 1. kiad. Venezia, 1570.
- 48 Giacomo Barozzi da Vignola (1507–1573): az itáliai manierizmus egyik legjelentősebb építész. Legfontosabb műve az első barokknak mondott épület, a jezsuita rend római főtemploma, az Il Gesù. Az oszloprendekről írt traktátusát két évszázadon keresztül alpműnek tekintették.; VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: *Regola dell'ordine d'architettura*. 1. kiad. Venezia, 1562.
- 49 Nicolaus Goldmann (1611–1665): a leideni egyetemen a matematika és az építészet tanára. Építészeti tárgyú írá-sa halála után Leonhard Christoph Sturm jelenttette meg.
- 50 TREN O. 360. f. 351v. „Deminek előtte errül írnek szukseg gondolora venni hogy minden Architectonicus munkaban három vegre erőre haszonra es ekessegre kell nezni (a mint. Vitru. lib. I. cap. III.) az erossegre vigyazas kivannya a fanak meg valogatasat. (Vitr. cap. VIII. lib. II.) Es a mit Votton ír az előre meg tartasra melto hogy mind a penznek mind a materianak az elkezdések el kell készül-ni; mert ha egy darab fel épül es sokara leszen a másik darab ez meg ülepedik es meg hasadoz osztán az épület.”
- 51 MOLNÁR, 1760.
- 52 TREN O. 360. f. 351v. „Es eppen Salamon is mind a Libanusrul vagatta a Templom faját. [...] Igen Hires marvany volt melly a Phoeniciai Libanusban vagattatott a salamon Templomaba legfellyebb 25 cubitusni hoszasasagu 12 cubitusni szelessegu 8. cubitusni magossagu (Jos. Antiq. Jud. Lib VIII. cap. 12.)”; Josephus Flavius (Kr. u. 37–38k. – 100k.): zsidó származású, görög nyelven alkotó római történetíró. Az idézett mű: „A zsidók története”; FLAVIUS, Josephus: *A zsidók története*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980.
- 53 Az építőanyagokról: TREN O. 360. f. 351v.
- 54 Uo. f. 352r.
- 55 Uo. f. 352v.
- 56 Uo. f. 352v.
- 57 Uo. f. 353r-v.
- 58 Claude Perrault (1613–1688): francia orvos és építész. A Francia Akadémia tagja. Fő műve a Louvre keleti homlokzata.; PERRAULT, Claude: *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve*. 1. kiad. Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1673.
- 59 TREN O. 360. f. 353r. „Harmadik szokasnak modja volt Peralt itelete szerent a mellyet Francziaul *duble liaison*, Nemetül *ein doppelt verbundenes mauerwerk-nek mon-danak*.”
- 60 Uo. ff. 354r–360v.
- 61 Uo. f. 354r. „A Civilis Architectura olyan tudomannya a mathematicusnak, melly által a lejendő épület formajat kitsiny scalarul vett es a lejendő épület minden reszeihez proportionalis mertekkel papirosra lineakkal le rajzollya ideajat festekkel ki hasonlittya, es a meg kivantato mesterembereket a szerent igazgatvan az epuletet ugy fel allittya hogy az erős allando, hasznos, es szep legyen.”
- 62 Uo. f. 354v.

- 63 Uo. f. 355r-v.
 64 Uo. f. 356r.
 65 Uo. f. 356v.
 66 Uo. f. 358r.
 67 Uo. f. 358v.
 68 Uo. f. 359r.
 69 Uo. f. 360r-v.
 70 Uo. ff. 361r–362v.
 71 A német szerző egy vízépítési munkát adott ki: WEIDLER, Johann Friedrich: *Tractatus de machinis hydraulicis toto orbe maximis*. Wittenberg, 1728.
 72 Uo. f. 376r-v.
 73 Augustin-Charles Daviler vagy D'Aviler (1653–1701): francia építész. Megkapta a Francia Akadémia római ösztöndíját, így éveket töltött az Örök Városban. Építészeti művében Vignola traktátusát kommentálta.; DAVILER, Augustin-Charles: *Cours d'architecture, qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens [...]*. 1–2. köt. 1. kiad. Paris, Nicolas Langlois, 1691.
 74 TREN O. 360. ff. 380r–385v.
 75 OECHSLIN, Werner: *Das Geschichtsbild in der Architektur in Deutschland: Jerusalem-Idee und Weltwunder-Architektur*. In: *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*. Szerk. SCHÜTTE, Ulrich. Wolfenbüttel, Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1984. 127–131.
 76 A leghíresebb ilyen barokk kori mű Johann Bernhard Fischer von Erlach „Entwurff einer historischen Architectur” című traktátusa. FISCHER VON ERLACH, Johann Bernhard: *Entwurff einer historischen Architectur*. 1. kiad. Wien, 1721.; További kiadásai: ²Leipzig, 1725. ³Leipzig, 1742 (francia szöveg). ⁴London, 1730. ⁵London, 1737 (angol szöveg). Harald Keller utószavával: Dortmund, 1978. Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723): az ausztriai barokk építészet egyik legjelentősebb mestere. 1670–1686

között Rómában tanult, ezután Grazban és Salzburgban is dolgozott. 1688-ban Bécsbe költözött, ahol József főherceget oktatta építészetre. Főműveit, a cseh udvari kancelláriát, a Trautson-palotát, a spanyol lovasiskolát, vagy a Karlskirchét a császárvárosban építette. Traktátusán tizenhat éven át dolgozott.; SEDLMAYR, Hans: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Wien, Herold, 1956.

77 FORSSMANN, 1956. 209.

The first known architectural text in Hungarian

Architecture was educated as a part of mathematics at the higher educational institutions of 18th century Hungary in accordance with the Renaissance and Baroque tradition. Handwritten notebooks compiled by teachers contained all the material presented during courses. To our present knowledge the earliest 18th century manuscript in Hungarian about civil architecture is part of a physics notebook written in 1767 by Ferenc Ujfalusi, minister in Sáránd and teacher at the Reformed College in Debrecen. The manuscript is kept at the College Library of the Transtibiscan Reformed Church District (inv. no. O. 360) at present. In this notebook, which contains basic knowledge, civil architecture is presented in three chapters. First of all, a summary of the most significant elements of Vitruvian aesthetics is discussed, then the history of architecture is surveyed from the Biblical times to the antiquity. Following that the author presents building materials, technology and column orders. Although the manuscript mentions the most important sources of Italian and German treatise-literature of the 16th and 17th centuries, it must hereby be stated that Ujfalusi relied to a great extent on architecture books published in German territories in the first half of the 18th century. After all, it was very unusual in Central-European tradition that a Latin translation of an English architectural book, Sir Henry Wotton's 'Elements of Architecture' published in 1624, had been cited as one of the most important sources of an architectural text.

Egy forrásértékű inventárium 1778-ból az Esterházy-kincstár „mobilis” darabjairól

A magyar barokk főúri kincstárak közül egyedül az Esterházyak egykori fraknói (Forchtenstein, Ausztria) kincstára ismerhető nemcsak levéltári források és leírások alapján, hanem a fennmaradt kincstári műtárgyakon keresztül is. Az Esterházy-kincstár műkincseiről a 17. század közepétől több – magyar, latin, illetve német nyelvű – inventárium készült, amelyek közül néhány az akkori gyűjtemény teljes anyagáról képet ad. A leltárak némelyike forrásközlésként a 19. század végén, a 20. század elején, illetve Katona Imre révén az 1980-as években megjelent, míg további inventáriumok egyes részeit használták fel a kutatók tanulmányaikhoz, tárgyismeretítőikhez.

Az Esterházy-kincstárral foglalkozó kutatók elsősorban Esterházy Miklós nádor (1583–1645) és Esterházy Pál nádor (1635–1713) korával foglalkoztak, amikor az Esterházy család az egyik leghatalmasabb és leggazdagabb magyarországi nemzetséggé vált és a fraknói kincstár keletkezett. Jelen tanulmány keretei között nincs lehetőség az Esterházy-kincstár kutatás-történetének részletes és teljes ismertetésére. A fraknói kincstárnak az Iparművészeti Múzeum gyűjteményébe került textíliára Bárányné Oberschall Magda, László Emőke, Tompos Lilla és Pásztor Emese kutatásai, illetve Héjjiné Détári Angéla és Szilágyi András a kincstár ötvösműveire vonatkozó – a levéltári forrásokat is feldolgozó – kutatási eredményei ma is alapvető jelentőségűek. Az Esterházy-kincstárból származó, a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében lévő pénzekkel, érmekkel és rendjelekkel kapcsolatban Gedai István, Bíróiné Sey Katalin, Héri Vera, Pallos Lajos és Tóth Csaba kutatásai a legjelentősebbek.

A kincstárról 1725-ben készített magyar nyelvű inventárium az Esterházy-kincstár teljes – Héjjiné Détári Angéla szerint ekkor 10700 tárgyból, vagyis a 8900 darabot számláló éremgyűjteményből és 1800 egyéb tárgyból (fegyverekből, öltözékekből, órákból, ékszerekből, egyéb ötvöstárgyakból, stb.)¹ álló – akkori anyagáról ad általában részletes leírásokat.

A kincstár egyes darabjait jeles események alkalmával többször is elszállították a fraknói várból, a 18. század utolsó harmadában többek között az akkortájt felépített eszterházai kastélyba is. A kastély pompázatos kialakításáról és berendezéséről az 1778. évi *Almanach von Ungarn* is beszámolt: „Was einem Fremden alsogleich auffallen kann, ist das Schloßgebäude selbst, die prächtigen Zimmer, welche königlich meublirt sind mit ihren mannigfaltigen Seltenheiten.”² A ritkaságok közül a kincstárból származhatott számos darab, többek között ezüstből, elefántcsontból, illetve kagylóból készült dísz tárgyak, órák, ezüsttel borított bútorok is.

Jelen tanulmány egy 1778-ban keletkezett, az Esterházy-kincstár történetével foglalkozó kutatók figyelmére érdemes, ám mindeddig kevésbé felhasznált, a kincstár anyagának csak egy részére vonatkozó német nyelvű inventárium³ közlésére vállalkozik.

Dávid Ferenc és Fatsar Kristóf kutatásai alapján ismert, hogy Esterházy „Fényes” Miklós 1766 és 1790 között a telet főként Bécsben, az év többi részét pedig általában nagyrészt Eszterházán töltötte.⁴ Az említett 1778. évi leltárt a kincstár – korábban Eszterházára vitt – darabjainak Fraknóra történő ősz végi visszaszállítása alkalmával készítették el.

A leltárban feltüntetett tárgyak között elsősorban dísz tárgyakat találunk, ékszerek, rendjelek és viseletek igen kis számban fordulnak elő, fegyverek közül pedig csak egy pár díszpisztolyt említenek.⁵ Ezek egyike feltehetően azonos azzal, amely az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében található.⁶

Az inventárium némely tárgyleírásai alapján, a jelenlegi kincstári anyag ismeretében pontosan azonosíthatunk bizonyos műveket, mert a tárgyak jellegét, legjellemzőbb részleteit jól ismertetik, mint pl. a következő ötvöstárgyak esetében: „56. Ein Bergwerck Bocal mit Figuren und verschiedenen Ertzt.”⁷ „88. Ein grosser vergoldter Bocal, mit getriebenen Laubwerck erhobener, durchgebrochener Arbeit, mit Perlen besetzt, von Diana Figur auf den Deckl.”⁸ Az első egy bányász ábrázolásokkal, ércekkel és ásványokkal díszített díszserleget (Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.68.1–2.), utóbbi pedig ténylegesen nem Diana figurájával, hanem a jó kormányzás allegóriájával, gyöngyökkel ékesített fedeles serleget (Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 63.11.) jelöl. Az alábbi tárgy ugyancsak egyértelműen azonosítható: „76. Ein grosser Pocal von Perlmutter mit vergoldten Deckl und Fuß, auf den Deckel eine Figur.”⁹ A gyöngyházlapokkal gazdagon borított díszserleg részletes leírása először az 1725. évi inventáriumban tűnik fel, ott még a fedélen álló figurát is meghatározzák: „Egy Fekete Magos tokban Gyöngyházbul Való Ezüstben foglalt Rubintos Rósákkal fölékesített Aranyos Födeles Pohár, melynek a födelin Cupido a nyilat tartja.”¹⁰ Talán ehhez a serleghez hasonló kialakítású lehetett az a nagyméretű gyöngyház tál, amelyet az 1778. évi inventárium is megemlít: „40. Eine grosse Schalen von Perlmutter”, de nem állítható, hogy összetartozó emlékekről volna szó.

Az alábbi tárgyakban azonban nagy valószínűséggel sejthetjük egy készlet összetartozó darabjait: „191. Eine von Hirsch Horn zusammengesetzte Stieß-Kandl, wovon die Handhaben von helfenbein und erhobener Arbeit ist, in der Mitten aber um und um helfenbeinene Figuren sind befinden.”¹¹ és „192. Eine grosse ovale helfenbeinene Taten in den Mitten und um und um mit erhobenen Figuren, und mit Hirsch Horn unten und um den Kampf besetzt.”¹² A tálát – amely sajnos igen hiányos, töredékes állapotban maradt fenn – korábban Johann Michael Maucher (1646–1700 körül) alkotásának tartották, újabb, még bizonyításra szoruló kutatások azonban egy 1680 körül Bécsben is működött, B G monogrammot használó mesterhez kötik.¹³ Johann Michael Maucher művei között több, az említett tálhoz hasonló, elefántcsontból és szarvasagancsból készült tál maradt fenn.¹⁴ Maucher készített kancsókat is, amelyek kialakítása a fenti leírással megegyezik: szarvasagancsokból összeállított kanna elefántcsontfüllel, az edénytest közepén pedig körben elefántcsontból faragott figurákkal.¹⁵

Összevetve az 1725. évi és az 1778. évi inventáriumokat, az utóbbiban felsorolt tárgyak közül – a kutatások jelenlegi állása szerint – egy fedeles díszserlegről (Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 75.1.) lehet egyértelműen megállapítani, hogy 1725 és 1778 között került a kincstárba: „75. Ein grosser vergoldter Bocal samt Deckel, oben einen Adler, unten eine Figur mit geschmeltzen Armaturen, und verschiedenen Steine besetzt.”¹⁶ Ennek az ötvösműnek a díszítése különösen

érdekes: az edénytesten kis zománcozott szerezsenfigurák, papagájok, girlandok és különféle ékkövek között négy ovális hegyikristály intaglio volt, amelyeken – az 1923. évi ún. Esterházy-jegyzék leírása alapján – a négy évszak allegóriát jelenítették meg.¹⁷ Ezek a kristálylapok sajnos nagyon töredékesen maradtak meg, a maradványok alapján nem lehet megállapítani, hogy a fent említett leírás valóban jól határozta-e meg az ábrázolásokat. A serleg fedelén hadi jelvények között porosz sas látható, amelyet igen nehéz az edénytest egészen más jellegű díszítésével összekapcsolni. A fedél és az edénytest díszítése közti tematikus különbség miatt Pandur Ildikó és Juhász Gábor úgy véli, hogy a sas a 18. században utólag került a serlegre, amelynek eredetileg nem volt tartozéka.¹⁸

Egy 1805. évi összeírásban, amelyet ismét műkincsek Esterházáról a fraknói kincstárba történő ősz végi visszazalátása alkalmából állítottak össze, megint feltűnik ez a serleg: „7. Eine silberner vergoldeter grosser Pocal mit Steinen besetzt, auf dessen Deckel ein einfacher Adler sich zeigt.”¹⁹ A kutatások jelenlegi állása szerint a serleg eredetéről nem áll rendelkezésre adat. A fedelet díszítő sas alapján lehetséges, hogy a porosz arisztokrácia egy tagjának diplomáciai ajándéka lehetett, feltehetően Esterházy „Fényes” Miklós számára.²⁰

Nem tekinthetjük új kincstári darabnak a következő ötvösművet, noha az alábbi leírás – az 1778. évi inventárium egyik tétele – első alkalommal említi önálló tárgyként: „Ein gelber Pelican mit rothen und grünen Steinen.”²¹ Erre a tárgyra vonatkozhat az 1725. évi inventárium alábbi bejegyzése is: „Item más vörös Tokban Aranyban foglalt Jaspis kübül való Lábos Pohár, melynek fölső részén egy szép arany Pelican egy fiával a melle rubintos, a Szárnya smaragd.”²² Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében fennmaradt pelikán-figura sérült állapotú, „fia”, azaz a fióka hiányzik, de a leírás alapján még így is pontosan felismerhető ez a tárgy. Noha az 1778. évi inventárium számos jaspisból készült talpas tálat, illetve poharat sorol fel, de ma már szinte lehetetlen megállapítani, hogy a több hasonlóan leírt, talpas pohár közül melyikhez, melyhez tartozhatott ez a dísz.

Az 1778. évi leltárban felsorolt kincsek egy részének azonosítása – a fenti példákkal szemben – számos nehézségbe ütközik. A tárgymeghatározások egy része több tárgyat együtt, általánosságban említi, mint: „4. 23 Stk. Figuren von verschiedener Stallung von Alabaster,” illetve „6. Fünf Stück Statuen von Helfenbein.”²³ Már az 1725. évi inventárium is megemlíti több alabástrom és elefántcsont szobrot²⁴ és a kincstár megmaradt anyagában ma is több kisméretű elefántcsont szobor megtalálható, köztük Szent Sebestyén, illetve Szent Jeromos alakjai.²⁵ A fenti leírások alapján azonban lehetetlen meghatározni, hogy az inventáriumban megemlített szobrok kit vagy kiket ábrázoltak.

Ugyancsak nehéz azonosítani azokat az azonos típust képviselő műkincseket, amelyekből több, igen hasonló módon meghatározott szerepel a leltárban, mint például az elefántcsont-köpenyes kupákra²⁶ és díszedényekre, vagy jaspisból, achátból készült kagyló alakú tálkákra²⁷ vonatkozó leírások esetében. A tárgyak meghatározásait tulajdonképpen nincs okunk kétségbe vonni, azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül az inventáriumok pontatlanságait sem. Héjjné Détári Angéla hívta fel a figyelmet arra az 1725. évi inventárium kapcsán, hogy a leltározók nem voltak mindig tisztában az egyes tárgytípusok közti különbségekkel, ezért tévesen alkalmazhatják a megnevezéseket,²⁸ és nem zárható ki annak lehetősége sem, hogy az egyes kifejezéseket (pl. a kupa, serleg, kanna) nem használták következetesen a megfelelő tárgytípusokra.

A következő tárgyak esetében a leírások – a méret kivételével – megegyeznek: „164. Ein 6eckete Flaschen von Lapis mit vergoldt und geschmoltzener Einfassung.” illetve „172. Eine grosse 6eckete Flaschen von Lapis mit vergoldt und geschmoltzener Einfassung, diese gehet ab, und ist in Esterház zurückgeblieben.” A fenti meghatározások ezüstből készült, lapis lazuli lapokkal borított fűszertartókra vonatkoznak, amelyek közül egy nagyméretű – 22,2 cm magas – fűszertartó az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében található,²⁹ és amelyet valószínűleg a 172. inventáriumi tétellel azonosíthatunk.

Előfordulnak a leírásokban olyan kifejezések is, amelyeket csak magyarul ismertek a leltározók, ezért az általuk ismert magyar kifejezést illesztették a német szövegbe: „87. Ein grosser silberner Vörös Gyurka mit erhobenen Vergoldungen.” Az idézett tárgy-megnevezés – Vörös Gyurka – populáris szóhasználatban jelöli azt a tárgytípust, amelyből, a máig fennmaradt kincstári anyagban, mindössze egyet ismerünk: egy nagyméretű, ezüstből készült kulacs alakú díszedényt.³⁰ A népies tárgyak között a vörös jelzőt gyakran használták például a vörösré égi – legalább a külső felületén mázatlan – agyagedényekre is.³¹ Csukás Györgyi hívta fel a figyelmet arra, hogy a vörös Gyurkó (vagy Gyurka) kifejezés a vas, zala és Veszprém megyei „szíjjártók” 18–19. századi árjegyzékében fordul elő³² és ezt a kifejezést később a kulacs megnevezés váltja fel.³³ Nem lehet tehát kétségünk afelől, hogy valóban ezt a nagyméretű ötvösművet jelöli a fenti rövid leírás.

Az anyagok megjelölése sem történt minden esetben német nyelven: három borostyánból készült tárgynál is a gyánta megnevezést olvashatjuk.³⁴

Egyes anyagok meghatározása azonban közel sem egyszerű, hiszen a például mindössze vörösnek nevezett anyagok jelölhetnek például vöröses színű üveget, kerámiát, fát, követ vagy borostyánt is. A fa megnevezés alatt is több, fához hasonló anyagot kell értenünk, hiszen például az 1725. évi inventárium „szerezseny” dióként határozza meg néhány tárgy alkotóelemét (ebben az esetben ténylegesen a kókuszdió héjáról lehet szó), de említi még további anyagokat is, mint: „fenyő fábul való csésze”, „cédus fának a gubája”, „tengeri dinynye forma régi termés”³⁵ amelyek az 1778. évi inventáriumban is előfordulhatnak.

A tárgyalta leltárban szereplő leírások meghatározásait kritikával kell kezelnünk, hiszen a tárgytípusok megnevezése nem következetes, illetve az anyagok és formák megjelölése sem tekinthető minden esetben pontosnak. Noha a leírások készítői az egyes tárgyak legjellemzőbb tulajdonságait igyekeztek az inventáriumban rögzíteni, némely esetben – részben a túl általános leírások miatt – a tárgyak azonosítása nem volt lehetséges.

Inventarium

Über die von Esterház nach Forchtenstein in die Schatzkammer zurückgelieferten Pretiosa

dd° iten 9bris 1778

NB die in diesem Inventario aufgezeichnete Kostbarkeiten sind in denen Kasten das grossen Gewölbe der Schatzkammer von Nro 35. an bis Nro 50. inclusive die Kleyder aber und das Nro 3tio im Inventario angesetzte Pinckel (sic!) mit abgetreter Stickerer samt der rothen Pferd-decken Nro 10mo in den Kasten Nro 79 et 80, und das originale dieses Inventarii in dem Kasten Nro 35. befindlich Forchtenstein den 10ten 9bris 778.

Specification

Derenjenigen Sachen, welche Se. Durchlaucht unterem 20ten Junii 767. aus der Forchtensteiner Schatz Kammer heraus-

genommen, und nacher Esterhaz führen, den 30ten 8bris 778. aber durch Hl. Grenadier Unter Leutenant wiederum in die Schatz Kammer zurückführen

Als:

1. 2 Viereckige Tafflen von Gips
2. 3 Viereckete Tafflen von Alabaster mit erhobenen Figuren
3. Eine kleinere viereckete Taffel von Alabaster mit einer erhobenen Figur
4. 23 Stk. Figuren von verschiedener Stallung von Alabaster.
5. Ein sechseckete Schachtel von Alabaster
6. Fünf Stück Statuen von Helfenbein
7. Zwey Stück Figuren von weissen Marmor
8. Eine weisse erdene Figur
9. Zwey Indianische Figuren gemahlen von Borcellain
10. Eine rothe Figur mit einer Schlangen
11. St. Georgius auf einem Postamont von Holtz.³⁶
12. Vier Borcellainene Schalen mit vergoldten Handhaben, wovon eines einen Deckel hat.
13. Eine Borcellainene blaue Schalen mit vergoldten Handhaben.
14. Eine braune Borcellainene Schalen mit vergoldten Handhaben.
15. Eine schwartze Indianische Schalen von Holtz.
16. Eine rothe Indianische Schalen von Holtz mit vergoldten Handhaben.
17. Eine schwartz Indianische Schalen nebst einen Becher mit vergoldten Handhaben
18. Eine gelbe kleine Schalen von Stein
19. Zwey Borcellainene flache Schalen auf gelben Postamentl mit weissen Borcellainenes Becherl, so vergoldte Handhaben haben.
20. Ein Borcellainener Chocollade Pöcher mit Deckel und goldenen Handhaben
21. Eine Borcellainene Schalen mit vergoldten Handhaben, und einen Deckel mit 7. vergoldten Figuren.
22. Ein klein Borcellainenes Chocollade Becherl mit vergoldten Handhaben.
23. Ein Borcellainenes Milch-Kandl mit vergoldten Deckel und Figuren.³⁷
24. Zwey Stück kleine Borcellainene Flaschen mit vergoldten Deckel.
25. Ein grau erdenes Thee Kandl mit vergoldten Figuren
26. Ein roth erdenes Thee-Kandl, 3. erdene Schalen, worunter eines erhoben mit goldenen Blumen ist.
27. Eine versilberte höltzerne kleine Schalen.
28. zwey kleine erdene Lampen.
29. zwey Saltz Fassel von Kristall, wovon eines gebrochen, und von dem anderen das Postamentl samt Stingel abgehet
30. 3 Stk. Muscherln, worunter zwey schwartz ausgegrabene Figuren haben, und wovon eines zerbrochen.
31. Ein Muschel in einem Korbl von Bein.
32. Sechs Indianische Blumen Stück schwartz mit vergoldten Figuren dreyerley Gattung.
33. Ein roth erdener Topf mit Deckel in der Form eines Kelchs und vergoldt.
34. 5. Stück Muscheln von verschiedener Art.³⁸
35. Eine Muschel von Holtz und Bildhauer Arbeit.³⁹
36. Eine kleine braune beinene Muschel.
37. Ein Krug von Alabaster, wovon der Fuß eingefast, und mit Steinen besetzt.⁴⁰
38. Eine achteckige Flaschen von Agat.
39. Zwey gleiche Leichter von Agat.
40. Eine grosse Schalen von Perlmutter.
41. Eine Muschel von Agat mit vergoldten Handhaben.
42. Eine Muschel von Agat ohne Handhaben.
43. Ein Becherl von Agat mit Türckiß besetzt.
44. Eine Muschel von Kristall.
45. Ein rothes Krugerl mit vergoldten Deckel und Handhaben.
46. Ein helfenbeine Kandl mit erhobenen Figuren, mit silbernen Deckel und vergoldt.
47. Eine Muschel von Helfenbein mit Deckel und erhobenen allerhand Vöglen.
48. Ein grosser Becher von Kristall samt Deckel.
49. Eine grosse Muschel mit vergoldten Figuren oben und unten.
50. Ein Kelch von Kristall, mit vergoldter Einfassung und Fuß.⁴¹
51. Ein helfenbeinener Krug mit der Umschrift Soli Deo gloria⁴²
52. Ein glatter helfenbeiner Krug.⁴³
53. Ein Kristallener Vogel mit Türckiß besetzt.⁴⁴
54. Ein vergoldter Bocal mit Deckel und roth und grünen Blumen.⁴⁵
55. Ein grosser Bocal von einem grünen Stein mit vergoldten Deckel und Fuß, verschiedenen Figuren und Fürstlichen Wappen.⁴⁶
56. Ein Bergwerck Bocal mit Figuren und verschiedenen Ertzt.⁴⁷
57. Ein brauner Bocal von Erden mit vergoldten Deckl und Fuß.⁴⁸
58. Ein brauner runder Bocal auf einem Mohren mit vergoldten Deckel.
59. Ein vergoldter Bocal von Schmöltzwerck. NB. auf dem Deckl gehet das obere Stück ab.⁴⁹
60. Ein brauner runder Bocal mit vergoldten Deckl und Fuß, mit einem grünen Streissel
61. Ein Muschel Bocal mit vergoldten Deckl und Fuß mit 2. Figuren.
62. Ein Bocal von einem Straussen Ey mit einem Silbernen Fuß von filigran Arbeit.
63. Ein Becher in der Form eines Ey samt Deckel mit verschiedenen Steinen besetzt, wovon der Deckel zerbrochen.
64. Ein grosser Bocal von Helfenbein mit erhobenen Figuren, und silbernen Deckel und Fuß.
65. Ein Kandl von Helfenbein mit erhobenen Figuren, vergoldten Deckel und Fuß
66. Ein Kandl von Helfenbein mit erhobenen Figuren mit vergoldten Deckl und Fuß, auf den Deckl zwey Figuren.
67. Ein vergoldtes Kandl mit 4. helfenbeinen Figuren.
68. Ein vergoldtes Kandl von erhobenen Schmöltz Arbeit mit Perlen und verschiedenen Steinen besetzt.⁵⁰
69. Ein blau gläßernes Kandl mit vergoldten Deckel und Fuß, wovon die Handhabe abgebrochen.
70. Eine Figur von Rinoceros Horn geschnitten mit einer Muschl auf den Kopf und vergoldten Fuß.
71. Eine vergoldte Schalen mit gleichen Fuß und geschmöltzten Figuren und schwarzen Wappen.⁵¹
72. Eine Borcellaine Schalen mit vergoldten Fuß und einer biegenden Handhaben.
73. Ein Strauß mit vergoldten Kopf, Fuß, Fliegel und den Leib von einen Straussen Ey.⁵²
74. Ein grosser Bocal von einem Schnecken mit vergoldten Deckl und Fuß mit einer Figur oben und unten.⁵³
75. Ein grosser vergoldter Bocal samt Deckl, oben einen Adler, unten eine Figur mit geschmeltzten Armaturen, und verschiedenen Steine besetzt.⁵⁴
76. Ein grosser Bocal von Perlmutter mit vergoldten Deckl und Fuß, auf den Deckl eine Figur.⁵⁵

77. Ein Strauß mit vergoldten Kopf, Fliegel, Fuß und Postamenten und der Leib von einem Straussen Ey.⁵⁶
78. Ein Bocal von einem Straussen Ey mit vergoldten Deckl und Fuß, oben ein silberner Strauß, und unten eine silberne Figur.
79. Ein Kandl von Helfenbein mit erhobenen Figuren, auf den Deckl eine Figur auf einem Wahl Fisch und eine Meer Fraule.
80. Ein Kandl von Helfenbein mit erhobenen Figuren, mit vergoldten Deckel und Fuß, und eine Figur oben, welche abgängig.
81. Ein Kandl von Helfenbein mit erhobenen Figuren, vergoldten Deckl und Fuß, auf den Deckel eine stehende, und 4. liegende Figuren.
82. Eine Kandl von Kristall mit gleichen Deckl, mit einen vergoldten Handhaben und Fuß.
83. Eine grosse Kandl von Helfenbein, mit erhobenen Figuren, mit vergoldten Deckl und Fuß, mit Türkiß, Perlen und Steinen besetzt, und einer doppelten Figur auf den Deckl.
84. Ein Bocal von einem Rinoceros Horn ohne Deckl mit erhobenen Figuren.
85. Eine Muschl von Kristall, mit gleichen Fuß und 6. Pyramiden.
86. Eine Tatzen samt Fuß, so gebrochen von Agtstein, mit vergoldten gezängelten Raiffen.
87. Ein grosser silberner Vörös Gyurka mit erhobenen Vergoldungen.⁵⁷
88. Ein grosser vergoldter Bocal, mit getriebenen Laubwerck erhobener, durchgebrochener Arbeit, mit Perlen besetzt, von Diana Figur auf den Deckl.⁵⁸
89. Ein Kastl von Agtstein mit einem Schloß, welches aber sehr beschädigt ist.
90. Ein Bocal von Helfenbein mit erhobenen Figuren, vergoldten Deckl und Fuß, das obere Stück fällt vom Deckl.
91. Ein langletes Stück Agtstein, worauf eine erhobene liegende Figur ist.⁵⁹
92. Ein Bocal von Helfenbein mit erhobenen Figuren, einer doppelten Figur auf den Deckl und vergoldter Einfassung.
93. Ein Bocal samt Deckl und Fuß von Kristall mit vergoldter Einfassung und einer silbernen Figur auf den Deckel mit einem Fahndl.⁶⁰
94. Ein Bläßbalck mit Schildprott und zinn eingelegt.⁶¹
95. Ein flacher Bocal von Helfenbein samt Deckl und durchbrochener Arbeit.⁶²
96. Ein kleines Krügel von Kristall mit vergoldter Einfassung und Schmelztwerck.
97. Ein rothes Becherl, wovon der Fuß mit einer goldenen Einfassung ist.
98. Ein oval Saltz Fassel von Kristall mit gleichen Postamenten und zwey vergoldten Raiffen
99. Ein ovales Bocal von Kristall mit gleichen Postamentl und vergoldten Fuß, wovon das Postamentl abgebrochen, und der Bocal abgängig.
100. Ein Bocal von Kristall mit geschlittenen Laubwerck, mit einem vergoldten Raiff auf den Fuß.
101. Eine Figur mit einer Muschl auf den Kopf, bedes von Helfenbein. Mit einem vergoldten Fuß.⁶³
102. Zwey Bocal von Einhorn mit vergoldten Fuß und Deckl mit Schmelzt Arbeit und rothen Steinen besetzt.
103. Ein Bocal von Calcedon samt Deckl, der Deckl und Fuß mit Schmelzt Arbeit eingefäßt.
104. Zwey Bocal von Kristall samt Deckl mit vergoldter Einfassung, wobey einem der Deckl abgehet.
105. Eine Muschl von Kristall auf Tatzen Art mit zwey Handhaben.
106. Eine grosser Bocal von Kristall samt Deckl mit Schmelzt Arbeit eingefäßt, wovon oben etwas abgehet⁶⁴
107. Eine grosse Muschel von Jaspis mit gleichen Fuß, vergoldter Einfassung und geschmöltzter Arbeit.
108. Ein kristallener Bocal auf Meer Schnecken Art, mit vergoldter Einfassung und Schmelzt Arbeit.
109. Ein Bocal von Helfenbein samt Deckl mit erhobenen Figuren und stehenden Figuren auf den Deckl, inwendig vergoldt.⁶⁵
110. Eine Muschl von Kristall mit geschmeltzter Einfassung.
111. Ein langer Bocal samt Deckel von Kristall auf Saulen Art.⁶⁶
112. Ein Bocal von Helfenbein mit vergoldter Einfassung und einer sitzenden Figur auf den Deckel.
113. Ein Bocal von Kristall samt Fuß, wovon der Fuß mit Steiner besetzt, und vergoldter Einfassung.
114. Ein flacher Bocal von Jaspis mit vergoldter Einfassung.
115. Eine Schalen mit erhobenen Figuren, zwey Handhaben, alles von Gyánta.⁶⁷
116. Ein Krug samt Deckl von Kristall mit vergoldter Einfassung und Handhaben.⁶⁸
117. Ein Stallfisch von Kristall samt Fuß mit vergoldten Raiffen und Schmelztwerck.⁶⁹
118. Eine Kandl von Helfenbein mit erhobenen Figuren, mit vergoldten Deckel und Handhaben.
119. Eine Kandl von Helfenbein mit erhobenen Figuren zu Pferd, vergoldten Fuß, Deckel und Handhaben
120. Eine vergoldte Kandl mit Perl und verschiedenen Steinen durchaus besetzt, und eine Figur auf den Deckel⁷⁰
121. Ein Bocal samt Deckel von Rinoceros Horn⁷¹
122. Ein Kandl samt Deckel von Kristall, vergoldte Einfassung, Handhaben und Schmelztwerck.
123. Eine grosse Kandl mit erhobenen Figuren von Helfenbein, mit vergoldten Deckl, Handhaben und Fuß, und doppelter Figur auf den Deckl.
124. Eine grosse Kandl von Helfenbein samt Deckl mit erhobenen Figuren, und einer doppelten auf den Deckl, mit zwey vergoldten Raifen.
125. Eine Muschl samt Fuß von Jaspis, wovon der Deckl einen gekrönten Straussen vorstellet, und dieser wie auf der Fuß und das mittlere Stuck mit Steinen besetzt, und geschmeltzter Arbeit ist.⁷²
126. Ein sechseckiges Flaschl von Calcedon mit geschmeltzten Blumen und Laubwerck eingefäßt.
127. Ein Bocal in Form einer Muschel samt Fuß von Kristall.
128. Ein Bocal von Gyánta mit 2. vergoldten Raifen.
129. Ein Bocal auf Muschl Art von Kristall mit einer vergoldten Einfassung und Schmelztwerck.
130. Eine ovale Schalen von Kristall.
131. Eine vergoldte runde Flaschen mit einem Schraubdeckel mit Steiner, Türkiß und Schmelztwerck gezieret.⁷³
132. Ein Faß von Kristall mit einem Haß und Postamentl mit 4. vergoldten Raifen und Schmelztwerck.⁷⁴
133. Ein vergoldtes Schiff auf 4. Rädern, mit Perl, Steiner und Schmelztwerck geziert, worauf ein vergoldtes Faß, und 4. helfenbeine Figuren sich befinden.⁷⁵
- 134to Ein grosser vergoldter Willkum mit silbernen Laubwerck, verschiedenen Steinen und Türkiß besetzt, mit einer Kugel und Figur auf den Deckl, in der Kugl befinden sind 10. vergoldte Becherl.⁷⁶
135. Zwey mit erhobenen Figuren getriebene silberne Schüssel, 8. deto grössere Teller, und 8. deto kleinern.
136. Ein schwartzes Horn mit vergoldten Deckel, worauf eine Syrene, dann ein vergoldter Drach mit einen Wappen, aller mit verschiedenen Steinen besetzt.⁷⁷

137. Eine grosse Kandl von Gyánta mit vergoldten Raiffen, der Spitz von Deckel ist abgebrochen, und gehet ein Stück davon ab.
138. Eine Muschl samt Postament von Jaspis mit einem vergoldten und geschmeltzten Raiffl.
139. Eine Muschl samt Postamentl von Agat mit vergoldter und geschmeltzter Einfassung.
140. Eine Muschl samt Postamentl von Jaspis mit vergoldter und geschmeltzter Einfassung.
141. Eine Muschl samt gebrochenen Postamentl von Blüt-Stein mit vergoldt und geschmoltzener Einfassung.
142. Eine Muschl samt Postamentl von Amatist mit zwey Handhaben, vergoldt und geschmeltzter Einfassung.
143. Eine Muschl samt Postamentl von Jaspis mit vergoldter und geschmeltzter Einfassung.
144. Eine Muschl samt Postamentl von Agat vergoldt und geschmeltzter Einfassung.
145. Eine Muschl samt Postamentl von Jaspis mit einem vergoldten Schwanen, mit vergoldter Einfassung und mit Steinen besetzt.
146. Ein 6ecketer Becherl samt Deckl und Postamentl von geschmeltzter Arbeit und vergoldter Einfassung.⁷⁸
147. Ein ovale Schalen von Jaspis mit vergoldten und geschmoltzenen Handhaben.
- 148°. Eine Muschel samt Postamentl von Jaspis mit vergoldter und weiß geschmoltzener Einfassung.⁷⁹
149. Eine rothe Schalen mit 2 vergoldten Handhaben und Fuß.
- 149.(sic!) Ein ovales Becherl samt Postamentl von Jaspis mit zwey vergoldten und geschmoltzenen Raifen
150. Ein ovale Schalen von Topas⁸⁰
151. Eine ovale Schalen von Jaspis mit einem vergoldten Fuß und Raif.⁸¹
152. Eine Muschl samt Postamentl von Agat mit vergoldten und geschmoltzenen Raifen.
153. Eine Muschl samt Postamentl von Topas mit zwey vergoldten Handhaben und Raifen.⁸²
154. Ein ovales Becherl samt Postamentl von Kristall mit vergoldter Einfassung.
155. Ein dreieckiges Becherl samt Postamentl von Calcedon samt 2 vergoldten Raifen.
156. Eine Schalen mit einem Postamentl von Amatist, mit geschmoltzenen Laubwerck und Steinen besetzt.⁸³
157. Eine Muschl samt Postamentl vom Jaspis.
158. Ein Becher samt Deckl und Postamentl von Agat mit vergoldter und geschmoltzener Einfassung.
159. Ein glatter Bocal samt Deckel von Helfenbein.⁸⁴
160. Eine Muschl samt Postament von Jaspis, mit vergoldt und geschmoltzener Einfassung.
161. Eine grosse ovale Schalen von Topas.
162. Eine vergoldte Uhr, welche einen Löwen auf ein Postamentl representiret.
163. Ein Krug von Jaspis samt Deckel mit vergoldt und geschmoltzener Einfassung und Handhaben.
164. Ein 6eckete Flaschen von Lapis mit vergoldt und geschmoltzener Einfassung.
165. Eine grosse Muschl samt Postamentl von Jaspis mit vergoldt und geschmoltzener Einfassung.
166. Ein groß ovaler Bocal samt Postamentl von Agat mit zwey vergoldten Raiffl.
167. Zwey kleine Saltz Fassel samt Postamentl von Agat mit vergoldten und geschmeltzten Raiffen.⁸⁵
168. Saltz Fassel mit Postamentl von Kristall. NB. der Fuß gebrochen, und gehet ab.
169. Eine grosse Muschl samt Postamentl von Agat mit vergoldten und geschmoltzener Einfassung.
170. Ein vergoldter grosser Oval Becher mit allerhand kleinen geschmoltzenen Figuren und Steinen besetzt, von des Postamentl eine Figur auf einer Krotte vorstellt.⁸⁶
171. Ein sehr grosse Muschl samt Postamentl von Agat mit vergoldter und geschmoltzener Einfassung
172. Eine grosse 6.eckete Flaschen von Lapis mit vergoldt und geschmoltzener Einfassung, diese gehet ab, und ist in Esterház zurückgeblieben.⁸⁷
173. Ein grosser glatter Bocal samt Deckl, auf welchen eine Figur mit einem Pfau durchaus von Helfenbein.
174. Eine vergoldte Kandl mit Perl und verschiedenen Steinen besetzt, auf den Deckl eine stehende Figur
175. Eine ovale Schalen samt zweyen vergoldten und geschmoltzenen Handhaben Nephryticus genannt.
176. Eine vergoldte Uhr auf einem gleichen Postament mit silbernen Laubwerck und verschiedenen Steinen durchaus besetzt, die Uhr Zifer von Türckiß.
177. Eine vergoldte Uhr auf einen Wagen den Bacchum vorstellend.⁸⁸
178. Eine Uhr, welche eine Saulen representiret, zwey Engel die Täge der Monats zeigen, worauf Atlas mit der Welt Kugel, die Uhr mit Schildprott besetzt.⁸⁹
179. Eine Uhr, welche eine ordinari Saulen representiret, wovon der untere Theil mit einer Gallerie, verschiedenen Statuen von Helfenbein, und 4. Latern versehen ist; das gantze Werck ruhet auf 4. helfenbeinen Kuglen. Wobey verschiedene Stück abgehen.⁹⁰
180. Ein Stock Uhr, welche auf 6. gläserne Kuglen ruhet, mit 4. Kristallinen Saulen, mit 5. geschmoltzenen Püschlen, mit Türckiß und verschiedlichen Steinen besetzt. Ist vieles daran ruiniret und aus dem Laim gegangen.⁹¹
181. Eine grosse Spiegel Uhr auf einem Postament, wovon die Rahm und der Postament von Silber und getriebener Arbeit ist.⁹²
182. Ein Kastl mit Silber beschlagen, auf jeden Eck mit 2. Saulen versehen, worinnen ein Spiegel, eine Uhr, eine Wasser Kunst, eine Apotheckl und ein Schreibzeug ist. Wovon unten eine Kugel abgeheth.
183. Eine grossen Tätzen von Alabaster.⁹³
184. Eine grosse Stock Uhr, welche verschiedene Figuren representiret auf einen Tantz Boden. Ist zurückgeblieben in Esterház.⁹⁴
185. Sechs Stück Bücher, in welchen alle Stück aus der Schatz Kammer aufgezeichneter gefunden werden.
186. Eine Stock Uhr mit weiß und blau geschmeltzten Saulen durchaus mit verschiedenen Steinen und Antiquen besetzt, auf der Höse mit 1. Kastl zu einen Portrait.⁹⁵
187. Ein Paar Pistolen mit Türckiß besetzt.⁹⁶
188. Eine Uhr in einem Hölzernen schwarzem langem Fudral mit Gläßern, welche auf einem Diagonalen Brett ihre Wirkung hat.⁹⁷
189. Eine gantz vergoldte Uhr, welche ein vergoldter Elephant auf den Puckel traget, mit einem ovalen breiten Postament.⁹⁸
190. Eine kleine Stock Uhr mit Türckiß, rothen und anderen Steinen besetzt.⁹⁹
191. Eine von Hirsch Horn zusammengesetzte Gieß-Kandl, wovon die Handhaben von Helfenbein und erhobener Arbeit ist, in der Mitten aber um und um helfenbeinene Figuren sich befinden.¹⁰⁰

192. Eine grosse ovale helfenbeinene Tatzen in der Mitten und um und um mit erhobenen Figuren, und mit Hiersch Horn unten und um den Kampf besetzt.¹⁰¹

193. Eine silberne vergoldte Handhaben und Raif von einer abgängigen Kandl.

In einer vergetschirten Schachtel befinden sich

1° Ein gantz goldener glatter Toison ohne Ketten.

2. Ein goldener Toison mit guten Steinern besetzt ohne Ketten.¹⁰²

3. Eine Toison von einem Perl, der Kopf und hintern Theil von Filigran Arbeit ohne Ketten.¹⁰³

4. Ein goldener Toison von Filigran Arbeit mit 64. Knöpfen und einer rothen Schnur.

5. En gantz gelben Toison samt der Ketten.

6. Ein Toison, wovon das Lampel von Perlen und Gold, und die rothe Schnur mit weissen Steinern besetzt ist.

7. Eine laquirte viereckte Schachtel, in welcher sich 20. Stück ovale Knöpf mit Perlen, dann eine schwartze Schnur mit Schwartzen Knöpfen und Steinern Perlen dazwischen befinden.

8. Eine kleine langlichte rothe Schachtel mit allerhand Stücklen von Filigran Arbeit, so hin wieder mit Perlen besetzt, und zu Frauen Anhäng gehört haben müssen.

9. Eine grosse viereckete Schachtel, worinnen ein Schiffel von Filigran Arbeit und einem Perl, wovon ein Perl hanget.¹⁰⁴ Ein gelber Pelican mit rothen und grünen Steinern.¹⁰⁵ Eine Maschen von Filigran Arbeit, geschmeltzt und mit Perlen und rothen Steinern. Verschiedene Maschen oder Roßen. 9. geschmoltzene Knöpf mit rothen Steinern. Und in vier Papierlen verschiedene Kleinigkeiten, ohne zu wissen, wo dieselbe hingehören, als zu verschiedenen Frauen Anhängen.

Dann sind an Kleidern, welche aus der Schatz Kammer Anno 1766. den 20ten 8bris durch den Eisenstädter Schloß Pfleger Gouth auf Befehl Sr. Durchl nacher Esterhaz abgeführt worden sind, durch Hl Grenadier UnterLeutenant auch in die Schatz Kammer zurückgebracht worden.

Als:

1° Ein blau Sammetener Frauen Rock mit Gold, Silber und Korallen gestickt nebst gleichen Mieder.¹⁰⁶

2do Ein Roth Sammetener Frauen Rock mit Gold und Perlen gestickt ohne Mieder. NB die Perlen sind von zwey Bletter abgetrennt worden.

3tio Ein roth Sammetener Frauen Rock mit Gold und Perlen gestickt nebst gleichen Mieder. NB. dieser ist nicht zurückgebracht, sondern müssen die Perlen davon abgetrennt worden seyn, die Stickerey aber, welche in einem Pinckel (sic!) zurückgebracht worden, von solchen seyn.

4to Ein blau Sammetener mit Gold, Perlen und Steiner besetzter Frauen Rock nebst gleichen Korset Mieder. NB. der Rock ist gantz abgetrennt, und das Mieder abgängig.

5to Ein hungarischer roth Sammeter Manns Rock mit Silber, Gold, Perlen und Steinernen Knöpfen.

6to Ein hungarischer roth Sammetener Manns Rock mit Gold, Perlen gestickt, mit geschmoltzenen und rothen Steinern besetzt. M. ist völlig abgetrennt.

7mo Ein hungarischer Manns Rock von goldenen Zeug mit Silber Spitzen, korallen und geschmoltzenen Knöpfen mit Steinern besetzt.¹⁰⁷

8vo Ein roth atlassener Rock mit Spitzen und Perlen besetzt: M. hievon sind die Perlen abgetrennt worden

9mo Ein hungarischer blau Sammetner Manns Rock mit goldenen Schnieren, und mit 6. goldenen Knöpfen, welche mit Perlen besetzt.

10mo Eine rothe Pferd Decken mit Silber, Gold und Perlen gestickt, und mit Türkiß besetzt. M. hievon sind die Perl abgetrennt worden.¹⁰⁸

11mo Eine Bischiffs Hauben mit Perlen und Korallen besetzt.¹⁰⁹

Forchtenstein den 1ten 9bris 1778.

P.L. Rahier m.p.

Melchior de Pawloski

Dientl

Jacob Fritz m.p.

Pfleger

Dahingegen sind dem Hl. Unter Leutenant unter dem hier unten gesetzten Dato aus Befehl Sr. Durchlaucht vom 26ten 8bris 778 nacher Esterház mitgegeben worden. Als:

1° Ein silberner Tisch von erhobener Arbeit mit 4. Englen auf denen 4. Ecken, verschiedentlich vergoldt; ist 2 ½ Schuh hoch, 3. Schuh 3 ½ Zoll lang, und 2. Schuh 7. Zoll breit, in einem Verschlag von Brettern mit einem Schüberl.¹¹⁰

2do Ein silberner Tisch mit klein erhobenen Zierathen und vergoldten Schnallen Leisten, die 4. Fuß sind runde Säulen, welche mit erhobenen silbernen Laubwerck und vergoldten glatten Blech umwunden sind, völlig unten aber ein ecketes Postament mit einer vergoldten Kugel haben, gleichfalls in einem Verschlag mit einem Schüberl. Dieser Tisch ist hoch 2 Schuh 3. zoll, lang 3. Schuh 1. zoll, mit breit 2 Schuh 2 zoll. 3. Zwey gleiche Cheridons¹¹¹ von silbernen Blech mit schrauffen in einer eisernen Stangen, welche auf 3. runde Knöpf stehen; Haben in der Höche 4. Schuh 1 Zoll, oben breit 1. Schuh, unten breit 1. Schuh 8 Zoll.

Forchtenstein den 1ten Novembris 1778

P.L. Rahier m.p.

Melchier de Pawloski

Dientl

Jacob Fritz m.p.

Pfleger

Jegyzetek

- 1 HÉJYNÉ DÉTÁRI Angéla: *A fraknoi Esterházy-kincstár a történeti források tükrében*. In.: *Reneszánsz és barokk*. Szerk. GALAVICS Géza. Budapest, Akadémiai, 1975. 473–549. 505.
- 2 Almanach von Ungarn auf das Jahr 1778. Wien und Pressburg, 325.
- 3 Magyar Országos Levéltár, Budapest. Az Esterházy-család hercegi ágának levéltára. P 108. Rep. 8. Fasc. C. Nr. 48/5 [Inventarium 1778]
- 4 DÁVID Ferenc – FATSAR Kristóf: *Esterházy „Fényes” Miklós herceg itineráriuma és az általa rendezett ünnepségek hercegi rangra emelkedésétől haláláig (1762–1790)*. In: *Levéltári Közlemények*. 75. évf. (2004) 1. szám. 83–103. 84.
- 5 Inventarium 1778. „187. Ein Paar Pistolen mit Türckiß besetzt.”
- 6 Iparművészeti Múzeum ltsz. E.60.29.
- 7 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 68.2.1–2.
- 8 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.63.11
- 9 *Az Esterházy-kincstár leltára*. Kézirat, Iparművészeti Múzeum, Adattár, ltsz.: KLT-1386 [Esterházy-jegyzék]. 287.

- 10 KATONA Imre: *A fraknói kincstár 1725-ös leltára*. In: *Művészettörténeti Értesítő* 29. (1980) 131–147. 139. Almarium Sub Nris 45 et 46 Nro 2.
- 11 KATONA, 1980. 140. Almarium Sub Nris 47 et 48, 49 et 50. Nro 13. „Egy Vörös aranyos Tokban fekete Rhinocerosbul való mosdó kánna, melynek az közepén elefánt Csontul elaborált apró álatokkal mestersigessen föl ékítve vagyon.”
- 12 *Esterházy-jegyzék*, 198.; KATONA, 1980. 140. Almarium Sub Nris 47 et 48, 49 et 50 Nro 30. „Egy vörös tokban tiszta Elefánt Csontbul mestersigessen elaborált nagy mosdó medence.”
- 13 *Esterházy-kincsek*, 2006. 204.
- 14 EHMER, Angelika: *Die Maucher. Eine Kunstwerkerfamilie des 17. Jahrhunderts aus Schwäbisch Gmünd*. Schwäbisch-Gmünd, Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd, 1992. 201–202. Kat. Nr. C II 7. A Herzog Anton Ulrich-Museum gyűjteményében, Braunschweig, ltsz.: Elf 406.
- 15 EHMER, 1992. 204–205. Kat. Nr. C II 8. A Herzog Anton Ulrich-Museum gyűjteményében, Braunschweig, ltsz.: Elf 407. A kancsó feltehetően egy tálhoz tartozott (ltsz. Elf 406.) EHMER, 1992. 201–203. Kat. Nr. C II 7.
- 16 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 75.1., RÁKOSSY, Anna: *Beiträge zur Entwicklung der Schatzkammer der Fürsten Esterházy im 18. Jahrhundert*. In: *Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jahrhundert*. Tagungsband der 28. Schlaininger Gespräche. Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 128. Red. Martin Krenn. Eisenstadt, 2009. 201–217. 203–204.
- 17 *Esterházy-jegyzék*, 60. 298.: „Dízszerleg, fedővel, aranyozott ezüst, öntött és trébelt, felületén szétszórt ékkövekkel és zománcdísszel. Talpa négykaréjos, tagozott, füzérekkel díszített. Szára álló férfialak, fején hordja a magas négygereszdes kelyhet. Oldalát trébelt füzérek szétszórtan ékkövek, zománcos gyermekalakok és ovális koszorúba foglalt 4 kristály intaglio díszítik, a tavasz, nyár, ősz, tél szimbolikus gyermekalakjaival. A tagozott fedő hasonló díszítésű, tetején hadi emblémák közt a porosz császári sas emelkedik. A dísz és ékkövek hiányosak. M.: 34,5 cm Német, XVII–XVIII.sz.”
- 18 Köszönettel tartozom Pandur Ildikónak és Juhász Gábornak szíves közlésükért.
- 19 MOL, Budapest. Az Esterházy-család hercegi ágának leltára. P 108. Rep. 8. Fasc C, S.N.C., fol. 1–10., it fol. 4.: Verzeichniß Derjenigen Praetiosen, welchen in Jahr 1805. den 30ten 8bris in d: hochfürstl: Esterházyischen Forchtensteiner Schatzkammer eingebracht, und abgeführt worden sind.
- 20 RÁKOSSY, 2009. 204.
- 21 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 65.68.1.
- 22 KATONA, 1980. 143. Almarium Sub Nris 57 et 58. Nro. 1.
- 23 Inventarium 1778, Nr.6.
- 24 KATONA, 1980. 138. Almarium Sub Nris 23 et 24 „Nro 1. A Mennyire Lehetett megh olvasni Pro preter Nyolczvan négy darabból Álló tiszta Elefánt Csontbul Alabástrumbul és fábul Mesterségessen ki metélt Sok féle Subtilis Ráritások Cruxifixus, szinte virágok, Statuak, és más halál forma Masculusok”; . 139. Almarium Sub Nris 41 et 42. „Nro. 1° Kilencz különb különb féle Alabástrumból és Elefánt Csontbul való kiss Statuak.”
- 25 *Esterházy-kincsek. Öt évszázad műalkotásai a hercegi gyűjteményekből*. Szerk. SZILÁGYI András. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2006. Nr. 71, 72.
- 26 „123. Eine grosse Kandl mit erhobenen Figuren von Helfenbein, mit vergoldten Deckel, Handhaben und Fuß, und doppelter Figur auf den Deckel.”, ill. „124. Eine grosse Kandl von Helfenbein samt Deckel mit erhobenen Figuren, und einer doppelten auf den Deckel, mit zwey vergoldten Raiffen.”
- 27 „140. Eine Muschl samt Postamentl von Jaspis mit vergoldter und geschmeltzter Einfassung.”; „143. Eine Muschl samt Postamentl von Jaspis mit vergoldter und geschmeltzter Einfassung.”; „160. Eine Muschl samt Postament von Jaspis, mit vergoldt und geschmoltzener Einfassung.”
- 28 HÉJYNÉ DÉTÁRI, 1975. 485. 46. j.
- 29 *Esterházy-jegyzék*, 292. *A Műhelytitkok - Restaurált műkincsek az Iparművészeti Múzeumban. Revealing Trade Secrets. Restored Treasures at the Museum of Applied Arts* című kiállításon (Iparművészeti Múzeum, 2008. december 11–2009. augusztus 2. Kurátor: E. NAGY Katalin.) a látogatók is megtekinthették ezt a – sérült, restaurálás előtt álló – ötvöstárgyat.
- 30 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.59.1., 1470–1480 között készült, részben aranyozott ezüst, Mag.: 77,5 cm
- 31 *Kerámia*. In.: *Tárgyalkotó népművészet*. Szerk. BELLON Tibor – FÜGEDI Márta – SZILÁGYI Miklós. Budapest, 1998. VIII. fejezet. 295–319. (KRESZ Mária: *Fazekas, korsós, tálás. Néhány szempont fazekas központjainak kutatásához és összehasonlításához*. In: *Ethnographia*, LXXXI. (1960) 297–379. 318.
- 32 *Az mester Emberek Míveinek árazása. Szíjgyártók és nyereggyártók árszabásai (1567–1821)*. Szerk. H. CSUKÁS Györgyi. Budapest, 2005. pl. 68. 1723. évi Zala megyei szíjgyártó árszabásban: „Vörös gyurkára való Szíj kötésével együtt 15 d”; „Egy vörös Gyurkó burettásátul ha négy iczés 40d”; 119. 1760, Zala vm. szíjgyártórszabásában: „Vörös Gyurkóra való Szíj föl kötésével edgyütt 15 d”
- 33 Ezúton is nagyon köszönöm Csukás Györgyi szíves segítségét.
- 34 Inventarium 1778 115., 128., 137.
- 35 KATONA, 1980. 138. Almarium Sub Nris 23 et 24. Nro. 78, 80., 81., 89., 92., 94., 95.
- 36 Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K58.
- 37 Feltehetően azonos az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében található kannával, ltsz. 60.828.
- 38 Nem egyértelmű, hogy adott alapanyagból kidolgozott kagyló formájú tárgyról, vagy a Naturalia körébe tartozó csigákról van-e szó a fenti leírás esetében.
- 39 Hasonló tárgy: Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K142.
- 40 Noha a „Krug” meghatározás más tárgytípusra vonatkozik, a leírás alkalmazható egyébként egy alabástrom kannára (Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K2), amelynek fülét és aranyozott ezüst talpfoglatát befoglalt kövek díszítik.
- 41 Feltehetően Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 63.6
- 42 *Esterházy-jegyzék*, 187.
- 43 Feltehetően egy esztergált elefántcsont serlegről van szó.
- 44 Feltehetően *Esterházy-jegyzék*, 170. tételével azonos, bár megnevezése itt sárkány. Képét közli: SZILÁGYI András: *Az Esterházy-kincstár*. Budapest, Helikon, 1994. 76.
- 45 Feltehetően az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében lévő ún. Szapolyai-serlegre (ltsz. E. 61.8.) vonatkozhat ez a leírás.
- 46 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.63.7.
- 47 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 68.2.1–2.
- 48 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 63.10.

- 49 Feltehetően azonos Iparművészeti Múzeum gyűjteményében lévő E. 65.77 leltári számú tárggyal.
- 50 A leírás feltehetően az ún. Széchy-kupára vonatkozik. Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.64.1.
- 51 A leírás feltehetően egy talpas tálkára vonatkozhat. Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 65.78.
- 52 Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében két ilyen dísz tárgy található: ltsz. E. 68.1 és E. 60.1.
- 53 A leírás két ötvösműre is vonatkozhat: Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 60.15. ill. E.76.3.
- 54 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 75.1.
- 55 *Esterházy-jegyzék*, 287.
- 56 Vö. 73. tétel. Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.68.1 vagy E. 60.1.
- 57 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.59.1.
- 58 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.63.11.
- 59 Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K140.
- 60 A leírás alapján *Esterházy-jegyzék* 311. lehet.
- 61 Blasebalg. Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer gyűjteményében. Köszönettel tartozom Stefan Körnernek a tárgy azonosításához nyújtott segítségéért.
- 62 Feltehetően ez a meghatározás egy esztégtálcát elefántcsont serleget jelöl, hasonló műtárgy fotóját közli *Esterházy-kincsek*, 2006. 49.
- 63 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 76.5.
- 64 Feltehetően *Esterházy-jegyzék*, 156. tételére vonatkozhat a leírás.
- 65 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 76.2.
- 66 Valószínűleg Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K8.
- 67 *Esterházy-jegyzék*, 180.
- 68 *Esterházy-jegyzék*, 161 vagy *Esterházy-jegyzék*, 165.
- 69 *Esterházy-jegyzék*, 166. Fotóját közli *Esterházy-kincsek*, 2006. 172.
- 70 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 69.1.
- 71 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.76.6.
- 72 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 65.86.1–2.
- 73 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 65.80; *Esterházy-jegyzék*, 293.
- 74 *Esterházy-jegyzék*, 168. Fotóját közli SZILÁGYI, 1994. 49.
- 75 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 60.13.
- 76 Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K21.
- 77 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 60.2.
- 78 Feltehetően egy zománctálcás díszserlegre vonatkozik a leírás. Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 69.2.
- 79 A leírás illik egy achát talpas tálkára: Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K27.
- 80 Talán az *Esterházy-jegyzék*, 154. tételével azonos.
- 81 A leírás illik az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében lévő E.71.2 ltsz. műtárgyra.
- 82 A leírás alapján valószínűleg Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 65.2.1. talpas csésze, de ez valójában füstkvarcból készült.
- 83 *Esterházy-jegyzék*, 307.
- 84 Talán ez a leírás jelöli Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, K85/ és K85/2 ltsz. műtárgyait.
- 85 Feltehetően Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K 13/1, K 13/2)
- 86 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 64.2.
- 87 *Esterházy-jegyzék*, 292.
- 88 Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K170.
- 89 *Esterházy-jegyzék*, 51.
- 90 Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K17.
- 91 A leírás illik Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, K327 ltsz. műtárgyra. Feltehetően erre a tárgyra vonatkozik az Inventárium 1725 alábbi bejegyzése is: (KATONA, 1980) Almarium Sub Nris 31 et 32 Nro 2. „Item más Egy Asztalra Való merő Oltár Forma, Négy Christal Oszlopokkal külömb külömb féle Drága kövekkel Ékesített és hat Christal Lábokon álló óra.”
- 92 Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer gyűjteményében lévő órára vonatkozhat, fotóját közli: KÖRNER, Stefan: *Mit königlichem Anspruch Glanz, Macht und Mythos der Fürsten Esterházy durch die Silbermöbel der Forchtensteiner Schatzkammer*. In.: *Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jahrhundert*. Tagungsband der 28. Schleininger Gespräche. Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 128. Red. Martin KRENN. Eisenstadt, 2009. 219–247. 242.
- 93 Talán Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz.: K3, alabástrom tálra vonatkozhat a leírás.
- 94 Valószínűleg ez a leírás a Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, K169 ltsz. műtárgyra vonatkozik
- 95 Feltehetően az ún. Bubics-óra, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz. K174.
- 96 *Esterházy-jegyzék*, 71., az egyik az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében, ltsz. E.60.29.
- 97 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E.65.5
- 98 Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, ltsz. K374
- 99 Feltehetően azonos az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében lévő E.65.28. ltsz. műtárggyal.
- 100 KATONA, 1980. 140. Alm. Sub Nris 47 et 48, 49 et 50. Nro 13. „Egy Vörös aranyos Tokban fekete Rhinocerosbul való mosdó kánna, melynek az közepén elefánt Csontul elabborált apró álatokkal mestersigessen föl ékítve vagyon.”
- 101 *Esterházy-jegyzék*, 198.
- 102 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 65.65.
- 103 Két ilyen jellegű aranygyapjú is található az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében: ltsz. E. 65.66.1. és E. 65.67.1.
- 104 Feltehetően egy hajó alakú násfáról van szó, amelynek hajóteste egy gyöngyházból áll és alján egy nagyobb gyöngy függ. Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 65.12
- 105 Iparművészeti Múzeum, ltsz. E. 65.68.
- 106 Iparművészeti Múzeum, ltsz. 52.2855.1–2.
- 107 Iparművészeti Múzeum, ltsz. 52.2803.
- 108 Talán *Esterházy-jegyzék*, 24. tételére vonatkozhat a leírás.
- 109 Iparművészeti Múzeum, ltsz. 52.2766.1.
- 110 Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer, fotóját közli KÖRNER, 2009. 232.
- 111 Guéridon. Az Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Esterházy-Schatzkammer gyűjteményében van mindkettő, ltsz.: K204/1 és K204/2.

Köszönöm Pálffy Géának a kézirat forrás pontosításához nyújtott segítségét.

Ein Inventar aus dem Jahr 1778 über die „mobilisierten“ Kunstwerke der Esterházy-Schatzkammer

Unter den frühneuzeitlichen Kunstsammlungen der ungarischen Aristokratie bildet die Esterházy-Schatzkammer insofern eine Ausnahme, als ihr einstiger Reichtum sich nicht nur durch Angaben der archivalischen Quellen ahnen lässt, sondern dank den erhalten gebliebenen prachtvollen Kunststücken auch jetzt erkennbar ist. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden mehrere Inventare – auf Ungarisch, Latein und Deutsch – über die Esterházy-Schatzkammer zusammengestellt, und einige von diesen beschreiben das vollständige Material der damaligen Kunstsammlung.

Im Aufsatz wird ein Inventar aus dem Jahr 1778 veröffentlicht (aufbewahrt im Magyar Országos Levéltár [Ungarisches

Staatsarchiv], Budapest, Familienarchiv Esterházy, fürstliche Linie, P 108. Rep. 8., Fasc. C., Nr. 48/5, fol.1-16), in dem ein Teil der fürstlichen Schatzkammer dokumentiert wird.

Durch die Forschungen von Ferenc Dávid und Kristóf Fatsar ist es bekannt, dass Fürst Nikolaus Esterházy der „Prachtliebende“ zwischen 1766 und 1790 zur Winterzeit meistens in Wien weilte und den anderen Teil des Jahres im allgemeinen in Eszterháza verbrachte. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurden Kunstwerke aus der Forchtensteiner Schatzkammer mehrmals nach Eszterháza, in das neu errichtete Schloss transportiert, um dort gezeigt zu werden. Als die Kunstschatze im Spätherbst 1778 wieder nach Forchtenstein zurückgebracht wurden, gab diese Transaktion den Anlass, das hier veröffentlichte Inventar zusammenzustellen.

A bodrogkeresztúri görög katolikus templom ikonosztázionja

A Zemplén megyei Bodrogkeresztúr 1764-ig Tokaj filiáléja volt.¹ Önállóvá válásakor csatolták hozzá az eredetileg Tokajhoz tartozó Tarcalt, Bodrogkisfaludot és Szeget, Longot.² Az 1792-es felmérésben Hegyaljai esperesség egyik önálló paróchiájaként szerepel. Leányegyháza volt ekkoriban Tarcalt, Bodrogkisfalud, Szegi prédiума és a Long nevű helység. Paróchusa összesen 730 lélekért felelt, jövedelme azonban viszonylag alacsonynak mondható, évente 70 rajnai Forint 26 krajcár volt. (Sárosnagypatak – azaz Sárospatak – 779 híve ugyanekkor 177 Forint 40 krajcárt adott lelkipásztorának.)³ Az 1806-os conscriptióban ugyanezek a filiálék már 972 lelket tettek ki, amelynek nagy részét továbbra is a bodrogkeresztúri és kislaludi közösség tagjai képezték (396 és 366 fő; ezen a két településen katekizáció is folyt, ami a paróchia fejlődésére utal). A prédikáció nyelve ekkor már mindegyik helységben magyar volt. Bodrogkeresztúron továbbá római katolikus, református, valamint evangélikus közösség is élt.⁴

A helyi görög katolikus kőtemplom építéséről több, egymásnak ellentmondó adat áll rendelkezésünkre. Sasvári László és az 1940-es *canonica visitatio* szerint már 1762-től állt a Szent Györgynek szentelt temploma, míg Kreplin Árpád szerint csak az 1764-es önálló anyaegyházzá válástól építették azt. Sasvári és a *canonica visitatio* közlésének alapja a templomtorony alatt, a hajóba nyíló bejárat fölött a falba vésett 1762-es évszám, ez azonban utólagos bevésés is lehet.⁵

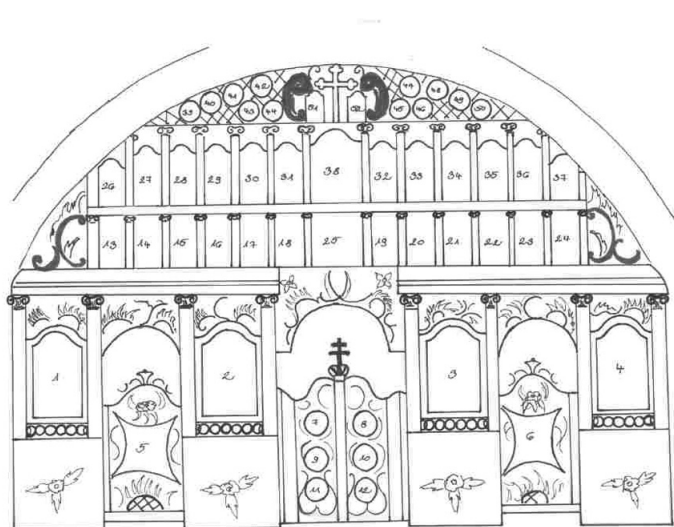
A tájegység legfrissebb műemlékjegyzéke – és ez tűnik a legvalószínűbbnek – viszont határozottan 1782-t teszi meg az építés idejének.⁶ Mindehhez hozzá kell tenni, hogy akármikor is létesítették, 1856 körül (1863-ban?) a Felső utcában kitört tűz következtében a templom jelentős károkat szenvedett, amelyet a hívek házilag munkájával sem tudtak teljesen rendbe tenni. A tetőzet és a torony így csak 1927-re épült fel újra.⁷ Egyhajós, nyújtott, dongaboltozatos építmény, amelynek szentély felőli oldalán egy-egy kórusfülke áll. Szentélye félköríves záródású.⁸

Az 52 képből álló ikonosztázon kívül a templomban található még két Szentháromság-festmény. Az egyik népies stílu-

sú, míg a másik képzett 19. századvégi mester alkotása lehet, azaz mindkettő a képfal megfestésénél későbbi. Az ikonosztáz stílusához, mégpedig az ünnepek sorához leginkább a szószerű festményei állnak közel. A szószerűhez vezető lépcső korlátján Krisztus és a samáriai asszony látható korsóval, míg a szószerű négy oldalán elliptikus mezőkben három apostol háromnegyedes figurája van. A képek keretelése és a szószerű kialakításának egyszerűsége arra utal, hogy egy időben készülhetett az ikonosztázzal, azaz körülbelül a 19. század elején. A hajó mennyezetének jelenlegi festése 20. századi.

Ikonosztáza (1. kép, 1. ábra) a hajót és a szentélyt elválasztó diadalívben található, melynek keletkezési idejére hasonlóképpen több lehetőséget állapítottak meg. Puskás László szerint 1807-ben festették, míg Sasvári László szerint az 1830-as években készítette a Kárpátaljáról származó Vidra Ferenc.⁹ Aggházy Mária az Országos Levéltár Magyar Kamarai Levéltárában található 1801-es levélre hivatkozva az ikonosztáz kialakítójának Jesper Lőrincet, a magát Franz Xaver Messerschmidt tanítványának nevező szobrászt tartja.¹⁰ Emellett felmerült még Szécsényi József nagykarolyi festő neve is.¹¹

Az ikonosztázon hozzávetőlegesen 6 méter széles és 5 méter magas. Négy soros, fekvő formátumú, fehér-arany színű az alapképsortól felfelé pontosan követi a diadalív szegmensívét. Az alapképsor magassága hozzávetőlegesen a fele a képfal egészének, vagyis a felsőbb sorok ikonjai nagyságrendekkel alacsonyabbak a helyi sorénál. Szintén a helyi sort emeli ki annak dús, növényi ornamensekből, levelekből, virágokból álló díszítése a kapukon és az ikonok feletti mezőkben.¹² Az alapképeket egymástól párnatagos, tojássoros oszlopfejezetű pilaszterek választják el egymástól, törzsükön egyszerű, ám elegáns rózsaszerű virágszálakkal. A második és harmadik szint ikonjai között szintén pilaszterek állnak, összehatásukban felfelé törekvést mutatva. Magukat a szinteket virágfejekkel díszített motívumok különítik el. Az ünnepek sorát kétoldalt voluták zárják le. A legfelső szinten kétoldalt áttört, rácsos alapra vannak ráhelyezve az ikonok. Középen fent pedig a Keresztrefeszítés-csoport emelkedik ki.¹³



1. kép: Ikonosztázon, Bodrogkeresztúr, 1807. Fotó: Simon Katalin

1. ábra

I. ALAPKÉPSOR:

Északi oldal: 1. Szent Miklós, 2. Istenszülő a gyermek Jézussal

Déli oldal: 3. Tanító Krisztus, 4. Szent György

Királyi ajtó, északi oldal: 7. Káin testvérgyilkossága, 9. Melchizedek;

11. Gedeon

Királyi ajtó, déli oldal: 8. Noé hálaáldozata, 10. Ábrahám és Izsák,

12. Salamon a templomban

Diákónusi ajtó, északi oldal: 5. Szent Mihály arkangyal

Diákónusi ajtó, déli oldal: 6. Gábiel arkangyal

II. ÜNNEPSOR:

Északi oldal: 13. Krisztus színeváltozása, 14. A Szentlélek alászállása,

15. Krisztus mennybemenetele, 16. Feltámadás, 17. Krisztus

megkeresztelkedése, 18. Krisztus születése

Déli oldal: 19. Az Istenszülő születése, 20. Mária mennybemenetele,

21. Mária bemutatása a templomban, 22. Jézus bemutatása a templomban,

23. Angyali üdvözlés, 24. Az Istenszülő elszenderedése

Középen: 25. Utolsó vacsora

III. APOSTOLSOR:

Északi oldal: 26. Szent Tamás, 27. Szent Bertalan, 28. Szent András,

29. Szent Lukács evangélista (?), 30. Szent Márk evangélista (?), 31. Szent Péter

Déli oldal: 32. Szent Pál, 33. Szent János evangélista, 34. Szent Máté

evangélista (?), 35. Szent Jakab, 36. Szent Fülöp

Középen: 38. Trónoló Krisztus

IV. PRÓFÉTÁK SORA: 38–50. Próféták

V. KERESZTFESZÍTÉS-CSOPORT:

Északi oldal: 51. Szűz Mária

Déli oldal: 52. Szent János evangélista

Középen kereszt a megfeszített Krisztussal



2. kép: Istenszülő a gyermek Jézussal, az ikonosztázion alapképe, Bodrogkeresztúr, 1807. Fotó: Simon Katalin



3. kép: Szent György, az ikonosztázion alapképe, Bodrogkeresztúr, 1807. Fotó: Simon Katalin

Az ikonosztáz lendületességét jelzi a különböző sorokban található ikonok lezárásának ritmikus váltakozása. Az alapképsor ikonjai nagy formátumúak, íves lezárásúak, míg az ünnepek sora festményei egyenes lezárású, álló téglány alakúak. A deésis sor ikonjain megismétlődik az alapképek íves lezárása. Állóképeik magasabbak az ünnepek képeinél, azonban ugyanolyan keskenyek, mint az ünnepek sorában találhatóak. A két felső szint egymástól való elválasztása kissé szerencsétlenül lett megoldva: A nézőnek az az érzése támad, mintha semmit nem tartanának a felső oszlopok, annyira váratlanul kezdődik el a rácsos felső szint a tondókkal, ráadásul a szélső két kép kisebb méretű, alacsonyabb lett, valamint a szélső oszlopok egyszerűen el lettek vágva a diadalív szegmense miatt. A faragó mentségére meg kell említeni, hogy még a legfelső szintbe, a kereszt mellé is megpróbált bibliai alakokat becsúfolni, és ezt máshogy bajosan sikerült volna megoldania. A rácsos díszítés és a tondo-formátumú ikonok tehát ötletek. Lehetséges ugyanakkor, hogy a szélső apostol-alakokat a templom 1936-os mennyezet-felújításakor csonkították meg, mint ahogy az 1940-es *canonica visitatio* utal is erre.¹⁴

Az alapképsor félalakos képeinek megformálása a hagyományokat tükrözi, ötvözve a posztbizánci művészet életszerűsége törekvésével, ami a korszakban már „erősen archaizáló”-nak számít.¹⁵ Előbbi az arany háttérben és a mozdulatok szertartásosságában, utóbbi a kezek és arcok árnyékolásában, azaz a háromdimenziós képben, valamint az egyéni és mégis ideális voltában mutatkozik meg. A Királyi kaputól északra Mária van a gyermek Jézussal (2. kép), a diákónusi ajtó mellett pedig Szent Miklós. A Hodigitria-Istenanya baljában tartja a gyermek Jézust, jobbajával pedig rámutat. Piros alapon arany virágmintás köpenyt visel. Jézus jobbajával áldást oszt, baljában pedig a nyugati ikonográfia hatására a kék színű glóbuszt tartja.¹⁶ Mindegyikük mellett ott található monogramja görög betűkkel.¹⁷

Szent Miklós a Tanító Krisztushoz hasonló beállításban, jobb kezét áldásra emeli, miközben balját a zöldesfekete pulpi-

tusra helyezett csukott evangéliumoknyvre helyezi. Feje két oldalán egyházi szláv felirattal szerepel a neve: „Szent Miklós atya.”¹⁸ Krisztushoz hasonlóan szigorú pillantással tekint a hívekre. Omophorionja szürkésfehér alapon arannyal szegélyezett. A rajta található arany keresztek közül az omophorion hajtásánál található festése kissé problémás lett, mivel a festő jól érzékeltette a szürke árnyalataival a drapéria térbeliségét, ugyanakkor a hajtásnál lévő kereszt megfestésével mintha erről megfeledkezett volna. Szent Miklós világoskék phelonja szintén arannyal szegélyezett, és mint Mária köpenyén, itt is aranszínű virágokat szórt el a festő.¹⁹ A püspök fején a tetején kereszttel ékesített, diadém, csúcsos aranykorona van. A koronát kitöltő piros anyagon, csakúgy mint Szent Miklós szintén piros epigonationján hatszárnyú kerubfejek találhatóak, előbbin kétoldalt egy-egy. Az evangéliumoknyv szintén vörös színű, borítója közepén aranykereszt, sarkain virágfejes negyedköríves aranydíszek, gerincén két kapocs. A szent tekintetén kívül itt látható igazán, hogy az ikont jobboldali nézetre komponálták. A könyvet ugyanis axonometrikusan ábrázolja, gerince pedig nem a kép jobb, hanem baloldalán válik láthatóvá. Az alapképek közül talán itt érzékelhető legjobban a „rég” és az „új” keveredése.²⁰ A hagyományos arany háttér előtt egy hús-vér embert próbál ábrázolni az ikon alkotója, akinek ruháján egyszerre található a térszerű ábrázolásra törekvés, valamint a régi szokások tudattalan továbbélése. A népies irányzatra utalnak a testrészek arányai is. Máriánál nem annyira feltűnő, a Tanító Krisztusnál és Miklós püspökénél azonban jól megfigyelhető a fej túlzott nagysága. Ezzel ellentétben a kezek azonban Mária kivételével mindegyik szintén az alapsorban túlságosan kicsinyek, már-már nőiesek, így Szent György éppenhogy megtartja lándzsáját.

A Királyi kaputól délre a Tanító Krisztus félalakja van nyitott könyvvel és áldó mozdulattal, mellette pedig a templom tituláris szentje, Szent György kerek pajzzsal és lándzsával. Krisztus nyitott könyvében a „Jöjjetek, Atyám áldottai...” (Mt 25, 34) kezdetű bibliai idézet áll, egyházi szláv nyelven.²¹

A Megváltót szemből ábrázolja a festő, ugyanakkor Jézus kissé balra tekint. Alakja szikár, csukott szája határozottságot sugall, baljának vékony ujjai éppen hogy megérintik és tartják a nyitott, sötét színű pulpitusra rakott evangéliumskönyvet. Krisztus Mária köpenyéhez hasonló, piros alapon arany szélű, virágmintás ruhát visel, valamivel dereka fölött fekete, végein arany rojtokkal díszített övvel. Vállán könnyed, kékeszöld köpeny, arca mellett kétoldalt monogramja, glóriájában görög felirat.²²

Az alapképeket a templom tituláris szentje, Szent György zárja le (3. kép). A festő fél- és háromnegyed alak közötti, enyhén jobboldalra fordított beállításban ábrázolja a szentet, aki lovagi ruhát visel, jobb kezében lándzsáját maga elé emeli, baljával pedig kerek pajzsára támaszkodik, amelynek csak háromnegyed része látható. Az ikon alján, baloldalt a szent kardja látható átlós beállításban. György pajzsán körben egyházi szláv nyelven írt felirat,²³ középrészében baloldalt a pajzs felét kitöltő barnásszínű, tekergőző sárkány, jobb felső részében pedig egy sziklán az imádkozó, térdeplő, kékruhás szűz. Szent György ezüstsínű, arannyal szegélyezett mell- és vállvertet visel, mellén arany kereszttel. A vértzet alatt sötétkék ing, fölötté vörös köpeny, mindegyik aranyszegéllyel. Mellkasan vörös színű, szélén három-három aranycsíkkal mintázott szalag van átvetve. Arca pirosposzsgás, fiatal, szakálltalan, haja barna, vállig érő. A harcos szentek effajta kompozíciós ábrázolása – a szent vértzetben, egyik kezében kivont kardjával, másikkal csatáját ábrázoló pajzsára támaszkodva – a 18. században kedvelt megoldás volt, máshol is megtalálható, így például a nyírpasznyai ikonosztázion Szent Mihály-alapképe is hasonló beállítású.²⁴

A diákónusi ajtókon a két arkangyal, Mihály és Gábel taláható, míg a Királyi kapun hat ószövetségi jelenet. Az angyalokat ábrázoló képmezők formája fekvő négyzethez hasonlatos, szárai azonban nem egyenesek, hanem szegmensívvel kapcsolódnak egymáshoz. Az északi kapu szárnyára festették Mihályt. Alakját dúsan redőzött vörös drapéria öleli körül. Bal karját fenyegetően emeli magasba, míg jobb kezében tartja

vörösen izzó kardját, és támasztja azt vállára. Gábel alakja békésebb, megfestésénél melegebb színeket is használt a festő. Fehér színű, arannyal szegélyezett ruhája és Gábeléhez hasonlóan vörös, dúsan redőzött drapériája fedi be testét. Jobb karját finoman emeli fel, míg balját maga elé tartja, mintegy rámutatva az ölében lévő rózsákra. Mindkét szent arca fiatal, szakáll nélküli, hajuk barna. Az ikonok a diákónusi ajtó felső részében lettek elhelyezve. Az ajtók alul egyenesen, felül közepesen kicsúcsosodva záródnak. Az ajtók áttört faragványai leveleket, míg a felső részben rózsát utánoz. Legalul megjelenik egy szegmensív részben az ikonosztáz tetején lévő rácsozat is.²⁵

A Királyi kapu (4. kép) két szárnyán egymás alatt három-három tondóban ószövetségi jelenetek találhatók. Középen, az összecukott kaput korona és annál hangsúlyosabb kettős kereszt koronázza meg. A szárnyak alul egyenes lezárásiúak, felül együttesen közepre kicsúcsosodó vonalban végződnek. A tondókat kacskaringós vonalban cikázó levelek és indák fogják közre, melyek a legalsó képeknél tulipán-sziluettet adva ölelik körül a festményeket. A faragványok arányait tekintve nagyobbak, hangsúlyosabbak a szélső, diákónusi ajtók díszítésénél. A faragványok az ajtókeretet leszámítva itt aranyozottak, míg a szélső kapuknál a fehér is szerepet kap. A Királyi kapu két szárnya két-két darabból lett kifaragva, melyeket alul a hátoldalon vaspánttal fogtak össze. Ezekből néhány darab letört, a déli szárny felső részét hátul utólag beillesztett fával próbálták összefogni. Az ikonosztázion egésze és ezen belül a kapuk is restaurálásra szorulnának. Nemrég egy román származású festő megpróbálta önállóan felújítani a képfalat, ám munkáját abbahagyta, mivel a Királyi kapu Testvérgyilkosságáról megtisztítás helyett az eredeti festékréteget is levitte, amelynek nyomai jól láthatók, különösen, ha összehasonlítjuk a többi, kapun található tondóval.²⁶ A kapu ószövetségi áldozatokat ábrázoló jeleneteit balról jobbra és felülről lefelé lehet időrendben végignézni, melyek a következők: Káin testvérgyilkossága, Noé hálááldozata, Melchizedek, Ábrahám és Izsák, Gedeon, és végül Salamon a templomban.²⁷ A jelenetek Salamon templomi áldozata kivételével a szabadban játszódnak, ábrázolásmódjuk naív, népies, a mozdulatok egyszerűek, de beszédesek, lásd például Káin és Ábrahám fenyegetően felemelt kezét. Az ószövetségi áldozatok, mint előképek ilyen formában megtalálhatók a hajdúdorogi görög katolikus székesegyház ikonosztázionjának Királyi kapuján, amely stílusában a miskolci, egri orthodox templom ikonosztázionját faragó Jankovics Miklós működéséhez köthető, valamint a szerencsi görög katolikus Istenszülő elszenderedése-templom ikonosztázionjának predellaképén.

Az ünnepek sorában északon Krisztus, délen Mária életéből vett jelenetek találhatók. Északon a Transzfigurációval kezdve a Szentlélek alászállását, a Mennybemenetelt, a Feltmadást, Krisztus megkeresztelkedését és Születését láthatjuk, a másik oldalon Mária születését, Az Istenszülő oltalmát, két oldalán prófétákkal, majd Mária bemutatását a templomban, Krisztus bemutatását a templomban, végül az Örömhírvételt és az Elszenderedést. A sor közepén a szint többi ikonjához viszonyítva egy valamivel több, mint kétszer akkora széles kép található, rajta az Utolsó vacsorával.

Efölött az apostolokkal, egyházyatyaikkal körülvett Trónoló Krisztus áll,²⁸ főpapi díszben, áldó mozdulattal és nyitott könyvvel. Mindegyik apostol mellett ott található attribútuma, így az evangelisták kivételével mindegyik viszonylag könnyen azonosítható.²⁹ Baloldalt Tamás nyitja a sort egy lándzsával, mellette Bertalan, kezében késsel, utána András a kereszttel, majd két evangélista (valószínűleg Szent Lukács és Szent



4. A bodrogkeresztúri ikonosztázion Királyi kapuja, Bodrogkeresztúr, 1807. Fotó: Simon Katalin

Márk), végül Péter a kulccsal. Krisztus másik oldalán Szent Pál támaszkodik kardjára, utána ismét két evangélista következik (Szent János és Szent Máté?), majd Jakab támaszkodik egy botra. Az utolsó két apostol Simon a fűrésszel, és Fülöp zárja a sort.³⁰ Az apostolok megformálása az alapképekével rokon. Alig látható arany háttér előtt, egészalakosan ábrázolja őket a festő, mégpedig térbeliségre törekedve. Az apostolok testét a drapériák redőzésével, valamint a lépő mozdulat, kontrapoztos ábrázolás révén igyekszik érzékeltetni. Mindegyikük tekintete középre irányul. Az ikonok ezen része erősen elsötétedett, néhol nehezen kivehetők az eredeti színek. A képek hordozóanyaga szintén restaurálásra szorúlva, különösen a jobboldali ikonoknál, ahol Simonnál és Jakabnál a fa megvetemedése miatt az kettétört, és az ikonokat is jelentősen károsította.

Az apostolok fölött, az ikonosztázion legfelső részén rácsos mintázatú alapon a próféták tondói állnak, kissé bezsúfolva a diadalív tetejébe, annak ívéhez igazodva négy-négy, valamint azok alatt, az ikonosztáz középrészén a másik kettő-kettő. A tondók valamint a rácsozat az apostolokat elválasztó pilaszterek szervesen folytatásaként jelennek meg, mintha az apostolok sora fölött elvágták volna a képfalat. A rácsozat közepén szegmensívben vezetett volutákban végződik, amelyek az ikonosztáz közepén magasodó *deésis* fele fordulnak. Utóbbi jelenet két „mellékszereplőjét”, Máriát és evangélista Szent Jánost az alapképekkel és az apostolokkal egyező formátumú, felül ívesen lezárt képmezőbe helyezte a festő. Közöttük rácsos alapzaton emelkedik ki a kereszt, a Trónoló Krisztus felett. A legfőbb szint ikonjai nehezen kivehetők, erősen elsötétedtek.

Szerkezetiileg az ikonosztázionnak az ünnepek sorától felfelé – a próféták alapját adó rácsozat kivételével – tömör alapja van. Ezt a részt két vízszintes gerenda merevíti és fogja össze. A felső a Trónoló Krisztus-ikon középvezetében, míg az alsó a kapuk fölött, az ünnepek alatt fut végig. Az alsó gerenda Királyi Kapunál lévő részlete a hajó felől is jól látható, mivel a kapu tetejét díszítő fehérre festett, félköríves lezárás fölötti faragott ornamensek nem tudják eltakarni. Ennek kiküszöbölésére, vagy inkább ellensúlyozására a gerenda látható részét fehérre festették, és szélére egy-egy, az Ünnepek sora alatt és fölött is előforduló négyszirmú virágfejet faragtak. A megoldás azonban nem a legszerencsésebb, mivel erőszakkal megszakítja az alapképek fölötti párkányzat vonalát.

Az apostolok és próféták, valamint a *deésis* ikonjai szervesen hozzátartoznak az ikonosztázion építészeti alapjához. A Trónoló Krisztust és az ünnepeket úgy tűnik, utólagosan rakták helyükre.

Az alapképsor szintjén az ikon és építészeti kerete szintén összetartozik. Az egy-egy képhez tartozó rész három-három függőleges deszkából lett összeillesztve, amelyet az ikonok alatt kivágtak, hogy egymás után sorjázó faragott karikákat illesszenek be díszítésként. A deszkákat két-két gerenda fogja össze, az alsó, vaskosabb a kivágtott rész alatt, míg a másik körülbelül az ikonok tetejének vonalában megy végig.

A bodrogkeresztúri ikonosztázion jelentősége abban áll, hogy megpróbálta hűen követni az évszázadok alatt meggyökeresedett tradíciót. Az ikonok stílusa páratlanul hagyományőrző a hegyaljai ikonosztázionok között, a szentek beleérzéssel ábrázolt arckifejezése, a képek meleg színvilága, összhangja az arany háttérrel (ahol ez van) a bizánci örökség meglétéről, évszázados hagyományáról tanúskodik. A hagyományok – akár öntudatlan – továbbélésére utal, hogy az ikonok beillesztésénél ügyeltek a kép bemélyítésére, azaz a kovcsag kialakítására.³¹ A festészeti értékekkel ellentétben szerkezetiileg inkább a

túlzott leegyszerűsítés, az építészetből vett elemek (oszlopok, pilaszterek) redukálása jellemzi, ez azonban nem von le az ikonosztáz értékéből, hiszen a figyelmet a ikonokra irányítja.

Jegyzetek

- 1 KREPLIN Árpád: *Bodrogkeresztúr*. In: MOSOLYÓ József: *Tokaj és vidéke. Magyar Városok Monográfiája VII.* Szerk.: Dr. LADÁNYI Miksa. Budapest, Magyar Városok Monográfiája Kiadóhivatala, 1930. (a továbbiakban KREPLIN, 1930.) 166., SASVÁRI László: *Templomok ruszin örökségünkben*. Budapest, 2001. (a továbbiakban SASVÁRI, 2001.) 24.
- 2 KREPLIN, 1930. 166.
- 3 *A munkácsi görögkatolikus püspökség lelkészsegeinek 1806. évi összeírása*. Vasvári Pál Társaság füzetek 3. Szerk.: UD-VARI István. Nyíregyháza, 1990. 99–100. A jövedelem nagysága úgy tűnik nem csak a hívek létszámától és anyagi körülményeitől, lakóhelyüktől függött, hanem attól is, hogy egy-egy településen csak szórványként képviseltették magukat, vagy pedig erős közösségként.
- 4 BENDÁSZ István – KOI István: *A Munkácsi Görögkatolikus Egyházmegye lelkészsegeinek 1792. évi katalógusa*. Nyíregyháza, 1994. 143.
- 5 SASVÁRI, 2001. 24–25. és *Görög Katolikus Püspöki Levéltár, Püspöki Levéltár, Canonica Visitatio, Protocollumok* (a továbbiakban GKPL I.1.b.), Bodrogkeresztúrra vonatkozó iratok, 1940. KREPLIN, 1930. 166. Szintén Kreplin adatát hozzák *Magyarország megyei kézikönyvei 4/2*. Főszerk.: Dr. TÍNER Lajos. CEBA, 1998. 73.
- 6 SZABADFALVI József – CSERI Miklós (szerk.): *Tokaj és környéke. Borsod-Abaúj-Zemplén megye képes műemlékjegyzéke*. Miskolc, 1992. (a továbbiakban SZABADFALVI – CSERI, 1992.) 12. A bodrogkeresztúri templom építése egybeesett az egyházközség Tokajtól való függetlenedésével, aminek, paradox módon, a tokaji paróchus volt a kezdeményezője. A templom építésében a kiskaludi hívek is segítettek. A bodrogkeresztúri egyház első paróchusa Glyusz Dániel lett 1772-ben, ugyanekkor lett az egyház filiája Kiskalud („...Posteaquam vero industria parochi Tokajensis in oppido B.Keresztur ecclesia murata labore et sumptibus incolarum Kereszturienium ac Kiskaludiensium exstructa fuisset, ac successive parochiae neoerectae fideles parochum introduxissent Administratorem. Reverendum. Dominum Danielem Glyusz anno 1772...”, a tokaji paróchia protocollumból). Tarcalt maga a tokaji paróchus, Zsuhrovics András adta át a bodrogkeresztúrinak, mivel betegsége miatt nem volt képes az ottani szolgálatot is ellátni. Az iratokat lásd Magyar Tudományos Akadémia Kézirattár, *Hodinka-hagyaték*, Ms. 4812/15. (*Tokaj, görög katolikus paróchia*) és Ms. 4812/17. (*Tokajra vonatkozó vegyes iratok*).
- 7 *Magyarország megyei kézikönyvei 4/2*. 1998. 73. Az 1940-es *canonica visitatio* határozottan 1863-at teszi meg a tűzvész idejének, ahol így írják le a templom korabeli állapotát: „...Öreg emberek elbeszélése szerint már korábban gör. keleti templom volt, mint a tokaji. [Ezt alátámasztó adatot nem találtam. – S.K.] 1800 és 1897 években javítva. 1863 évben az egész felső utcával a templom leégett, a tornya ledült és az északi oldalon a fal leomlott. 1866 évben csonkán, torony nélkül használható állapotban restaurálták. 1897 évben zsindelyezték újra. 1920 évben a tetőszerkezet rendbehozása nélkül, az elkorhadott zsindely helyett a templom hajóját Ternó palával befedték. Általában

- hivatalos megállapítást nyert, hogy a templom barokk stílusban épült, melyet a későbbi időben a javításokkal teljesen tönkre tettek, szakemberek a reustálásoknál nem dolgoztak soha. 1927 évben a templomhoz 26 m. magas tornyot építettek és az egész templomot retusálták. A szakértelem nélkül végzett korábbi javítások folytán 1935 évben az egész templom, hajó és szentély csapos mennyezetes tetőszerkezete az összeroskadás helyzetébe vesélyébe jutott és hatóságilag bezárták a templomot. 1936 évben Gonga Antal építési vállalkozó a Sátoraljai helyi m.kir.államépítészeti Hivatal és sajátterve szerint a templomot teljesen újjá építette. A sárba rakott templom falait részben lebontotta és 2.80m-rel emelte, a lapos mennyezet helyett a hajót boltívesse építette: A kórus nélküli templomot kórusal látta el. Az egész templomot nemcsak vakolattal és 3 darab vasbeton ablakkerettel ellátva stilszerűbbé tette. A téglalábazat helyett mozaik padlózatot készített. / Ugyanez évben a templomot művésziesen kifestettek, az ikonostásiont átjavították (!) és a főoltárt átalakították az előkészítő oltárral együtt. / Templom egész hossza 20.94m. szélessége 6.80 m magassága 9.50m” GKPL I.1.b., Bodrogkeresztúr, 1940.
- 8 SZABADFALVI – CSERI, 1992. 12.
 - 9 *Házad ékessége. Görögkatolikus templomok, ikonok, ikonosztázok Magyarországon.* Szerk.: PUSKÁS László. Nyíregyháza, 1991. (a továbbiakban PUSKÁS L., 1991.) 108. kép, SASVÁRI, 2001. 24–25. Az ikonosztáz építésének időpontja máshol Puskás Lászlónál 1807, sőt, Magyarország műemlékjegyzékében a 18. század második fele, utóbbi helyen késő barokk stílusúnak mondva az ikonosztázt. *Magyarország műemlékjegyzéke*, 1976. 212. Az 1807-es keletkezés alapja az alapkép Istenszülő-ikonjának felirata. PUSKÁS Bernadett: *A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon. Hagyomány és megújulás.* Budapest – Szent Atanáz Görög Katolikus Hittudományi Főiskola, Nyíregyháza, 2008. 256.
 - 10 AGGHÁZY Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1959. II. 287. Jesper más munkájáról nem tudunk. Emellett megjegyzendő, hogy a bodrogkeresztúri ikonosztáz értéke nem annak egyszerű szobrászi kialakításában, hanem a népies, hagyományörző ikonokban rejlik. A levél jelzete: MOL Cam. Hung. Aedilia 1801. fons. 9. posíto 182.
 - 11 SZABADFALVI – CSERI, 1992. 12. Szécsényi Józsefhez még az abaújszántói görög katolikus templom egyik – nem az ikonosztázon található – Mária-ikonja köthető.
 - 12 A virágdísz jelenik meg az alapképek alatti mezőkben is: Mindegyik ikon alatt egy-egy nagyobb leveles virágfej található.
 - 13 PUSKÁS Bernadett: *A görög katolikusok művészete Magyarországon.* In: *A keleti kereszténység Magyarországon.* Szerk.: Doncev Toso és Szőke LAJOS. Budapest, 2007. 249–292. (a továbbiakban PUSKÁS B., 2007.) 272. A 18. századtól megjelenő barokk és rokokó elem a rácsozat és a kagylómotívum. Előbbi több helyen is megtalálható a bodrogkeresztúri ikonosztázon.
 - 14 GKPL I.1.b., Bodrogkeresztúr, 1940.
 - 15 PUSKÁS Bernadett: *Istenszülő a gyermek Jézussal-ábrázolások az Északkelet-Kárpátok vidékének ikonjain.* In: *Művészettörténeti Értesítő.* 1989 (XXXVIII.) 1–4. szám. 85.
 - 16 PUSKÁS Bernadett: *Kelet és Nyugat határán. Ikonok a Kárpát-vidéken a 15-18. században.* Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991. 12.
 - 17 Mária mellett: ΜΡ. ΘΥ. (Μητηρ Θεου), Jézus mellett: ΙΧ. Σ. (Ιησους Χριστος) és a glóriájában: ΩΝ. A glória tetején lévő omega, valamint a kétoldali o és n jelentése: „az, aki” (ο ων). Itt azonban Mária kendője eltakarná az omikront, amit úgy tűnik, nem is írtak itt ki, ellentétben a Tanító Krisztus-alapképpel, ahol világosan láthatóak a betűk: Ω / O / N, Krisztus két oldalán pedig monogramja: IC XC.
 - 18 С. ОЦЪ. НКОЛАЙ. (Святыи Отецъ Николай)
 - 19 A 17. század közepétől kezdve jelentek meg a szenteket korabeli ruhában, így pl. virágmintás phelonban ábrázoló képek. Ilyesmi látható a tolcsvai egykori ikonosztáz Szent Miklósán is. PUSKÁS B., 2007. 266.
 - 20 Nagy Márta szerint a görög katolikusoknál már a 17. században születtek népies munkák, míg az orthodoxoknál inkább a 19. századtól. Nagy Márta a népies stílus lényegét a nyugati minták átvételében látja, véleménye szerint az ilyen művek – leginkább gyenge kvalitásuk miatt – általában történeti értékkel bírnak. NAGY, 2000. 74. Bodrogkeresztúron a népies művészet ilyen jellegű értékelése mellett azonban figyelembe kell venni az alapképek hagyományos, (poszt)bizánci mintaképeit is.
 - 21 „Придѣйте благословеніе отца моего насладите оуготованное вам царствіе небесное”
 - 22 A glórián felül: ω, kétoldalt: o / v. Az omega és az omikron megcserélve szokott szerepelni.
 - 23 СѢИ ВЕАКО МУЧЕНИКЪ ГЕΩΡΓІИ („Nagy Szent György vértanú”) Amint látható, a feliratoknál a görög és a cirill betűk keverednek.
 - 24 PUSKÁS L., 1991. 44. kép.
 - 25 A Gábrriel angyalnál található résznél a rácsozatból kitört egy-egy darab, így csak egy-egy fehér rész maradt.
 - 26 Sebődi Miklós atya közlése.
 - 27 A jelenetek felismerését megkönnyítik a feliratok: 1. ΑΒΕΛ 2. ΝΩΕ 3. ΜΕΛΚΙΣΕΔΕΚ... (az utolsó betűket nem lehet látni a sötét háttér miatt) 4. ΑΒΡΑΑ. 5. ΓΕΔΕΘ 6. ΣΑΛΑΜΘ.
 - 28 Krisztust a 18. századtól kezdve kizárólag Főpapként ábrázolják az apostolok közt, mint „a nagy eljövendő ég Főpapját” PUSKÁS Bernadett: *Ikonosztázionjaink hagyományai III. Az ikonosztázion-szerkezet és a barokk.* In: *Athanasiana* 9. Nyíregyháza, 1999. 51–60.
 - 29 A legtöbb apostolt egyértelmű jelképpel (pl. Bertalant késsel vagy saját lenyúzott bőrével, Andrást az András-keresztel) ábrázolják, addig néhányánál előfordulhat ugyanaz az attribútum, így Fülöpnél és Mátyásnál is lehet kereszt, ami megnehezítheti azonosításukat.
 - 30 Míg a többi apostol azonosításánál nagy segítséget jelent attribútumuk (fűrész, kés, András-kereszt...), addig az evangelistáknál – felirat híján – csak az evangéliumoskönyvet láthatjuk. Mégis az alábbi sorrendben való szerepeltetésüket valószínűsíti, hogy a pár évtizeddel korábbi tokaji, valamint a 18. század közepén készült sátoraljai helyi ikonosztázon ugyanebben a sorrendben szerepelnek az apostolok. Emellett hasonló karakteres vonások figyelhetők meg a fentebbi ikonosztázok alakjain, így Szent Jánost fiatalemberként ábrázolják.
 - 31 Nagymihályi Géza szerint a bodrogkeresztúri ikonosztázion „...igazi provinciális alkotás. Az állványzat rusztikus faragású, elnagyolt, hatalmasra méretezett fülkagyló motívumokkal... A deészisz sor őrzi a régi hagyományt, az apostolok képei nem önálló, a többitől független kompozíciók, hanem a Pantokrátortól függenek...” NAGYMIHÁLYI, 1999. 18–19.

The Iconostasis of the Greek Catholic Church in Bodrogkeresztúr

The Greek Catholic parish in Bodrogkeresztúr (Zemplén County, now in the north-eastern part of Hungary) became independent in 1764, having had formerly belonged to the Deanery of Tokaj-Hegyalja. Their stonechurch (dedicated to Saint George) was built in the second half of the 18th century, while the iconostasis was erected around 1807. The latter stands in the triumphal arch of the nave, it is about six metres wide and five metres high. It was probably carved by Lőrinc Jesper,

a disciple of Messerschmidt. However, the painter is difficult to determine. One suggestion is Ferenc Vidra, who painted another Greek Catholic iconostasis in the 1830s. The other possible artist is József Szécsényi from Nagykároly, who has been proven to have painted the Virgin-icon in Abaújszántó. The iconostasis has five rows. Although the carvings are not of high quality, the icons, especially the ground-icons, follow the manner of late- and postbyzantine art, and show how the (post)byzantine tradition changed over the centuries and turned into the “folk art” of Greek Catholic believers.

Az esztergomi Károly Ambrus-síremlék Rudnay Sándor hercegprímás levelezésében és a korabeli sajtóban

*Ami a Prokopp-Festschriftből kimaradt**

A hazai klasszicizmus alighanem egyik legmonumentálisabb és legkimagaslóbb szobrászati alkotása fűződik a carrarai születésű, de Modenában működő Giuseppe Pisani (1757–1839) akadémiai igazgatóhoz, aki az itt tárgyalandó rövid életű prímás érsek, Károly Ambrus¹ síremlékét készítette. A síremlékről az elhunyt rangja és az emlékmű itáliai eredete, valamint a hatalmas bazilika építése miatt a hazai sajtó gyakran írt, ezért érdemes ismertetni e nagy jelentőségű alkotás sajtóvisszhangját.

Az elhunyt síremlékét megrendelő testvérei az olasz Este család tagjai, akik házasság útján kerültek kapcsolatba a Habsburgokkal. A 18. század végén a napóleoni háborúk és az ehhez fűződő békekötések miatt menekülni kényszerültek Itáliából, székhelyüket ideiglenesen Bécsbe tették át, birtokaik elvesztéséért kárpótlásként osztrák-német területeket kaptak. Északabbra költözésük miatt Magyarországgal is kapcsolatba kerültek, leginkább a magyarországi hadak főparancsnokaként Ferdinand d'Este, illetve öccse, a rövid életű hercegprímás, Károly Ambrus révén.

Az ifjú prímás halálát követően előbb az érseki székhely megüresedése, később – Rudnay 1819-es felszentelését követően – a bazilika építése gátolta hosszú évekig a Károly Ambrusnak szánt méltó sírhely kijelölését. Bár a korán elavozott érsek halála után szinte azonnal adománygyűjtés indult síremlékére, az annak ideiglenesen helyet adó kriptá csak 1826-ra készült el teljesen.² Az új prímás felszentelését, majd a bazilikaépítés megkezdését követően az emlékmű ügye ismét napirendre került. Rudnay – egy később ismertető levél tanúsága szerint – a székeskáptalan nevében levelet intéz az elhunyt érsek bátyjainak, Franznak, valamint Ferdinand és Maximilian főhercegeknek. Ebben egyfelől tájékoztatja őket a gyűjtés tényéről, másfelől kéri őket, hogy a síremlék elkészítéséhez anyagilag járuljanak hozzá. Arról nincs tudomásunk, hogy ekkor Rudnay fejében megfordult volna már konkrét szobrász neve, az azonban nyilván meglepte, hogy a testvérek úgy döntöttek, hogy nemcsak állják a költségek teljes részét, de gondoskodnak a mű elkészítéséről is. A 30 000 CM (azaz konvenció [gulden] forint, Conventions Münze, aminek legáltalánosabb hazai elnevezése a pengőforint) forintot³ felémésztő díszes márványsíremlék szobrászmesterének számukra más aligha jöhetett szóba, mint a Modenai Akadémia igazgatója, az Este család szolgálatában akkor már régóta álló, az elhunytól 1817-ben már szobrot is megfaragó⁴ Pisani. A művész már a 18. század folyamán az Esték szobrásza, akikkel 1798 körül elhagyja Modenát és a napóleoni háborúk elől Bécsbe menekül, ahol a megelőző évben elhunyt udvari szobrász, Josef Schroth⁵ műhelyét veszi át.⁶ Itt körülbelül tizenöt évet tölt, megismerkedik magyar arisztokratákkal is és jelentős munkásságot fejt ki (hazai vonatkozásban elsősorban az Esterházyaknak dolgozott, gyűjteményükben egykoron több mint fél tucat szobra volt fellelhető). A háborúk elmúltával 1814 körül azonban visszatér Modenába, ahol még ez évben az ottani akadémia főszobrászának, 1821-től igazgatójának nevezik ki. Ilyen előzmények mellett talán nem csoda, ha az emlékmű elkészítésével az Este testvérek az akkor 66 éves,

nagy tapasztalatokkal rendelkező és régóta a család szolgálatában álló, remek kezű mestert bízzák meg.

Károly Ambrus síremlékének megrendelését a megelőző évben, tehát még 1823-ban kaphatta a művész, s ekkor már valószínűleg munkához is látott, mivel az 1824. májusában megjelent Hasznos Mulatságok hasábjain – úgy tűnik első ízben – már a kész alkotásról és az azt bemutató Josef Nikolaus Lang által metszett emlékéremről írnak,⁷ mely feltehetőleg Károly Ambrus újratemetése alkalmából készülhetett nem sokkal a cikk megjelenése előtt (1. kép).⁸ A véset aligha közvetlenül a síremlékről, sokkal inkább egy ezt ábrázoló, Modenában kiadott – esetleg Pisani által készített – rézmetszetről készülhetett.⁹ Itt kell megemlíteni a nemrégiben a Feigler-féle albumból előkerült lapot, melyről egyelőre vajmi keveset tudni, így nem lehet egyelőre meghatározni sem a készítőjét, sem a készítési idejét.¹⁰ A görögös feliratú¹¹ és nehezen olvasha-



1. kép: Josef Nikolaus Lang: Károly Ambrus emlékérmé, 1824 (?). Magyar Nemzeti Múzeum Éremtára. Fotó: Nagy Zoltán



2. kép: Ismeretlen művész: Károly Ambrus síremlékének terve (?). Lavírozott tus, 184x375 mm

tó évszámot viselő, lavírozott tus technikával készített grafika a rajta található mértékek alapján terv lehet, mely számos helyen különbözik az elkészülttől, így hiányzik a sírfelet elmozdító angyal és több egyéb részlet is, ugyanakkor a kép néhány elemében barokkos látványát nyújtja a síremléknek (2. kép).

Az 1825 elején megjelenő Felső Magyar Országi Minervában Dulházy Mihálytól származó cikk némileg átvette az egy évvel korábbi értesülést és az alábbi kérdéssel fejezi be a rövid ismertetést: „Mikor fog [...] a' szándékozott Emlék felállítani, és mássa leszsz é az a' Modenainak, vagy ez fog e' által hozattatni? még nem tudható.”¹² Bár a később ismertető források némelyike a halogatás okát abban látja, hogy ekkor még épülőfélben állt a befogadó primási kriptá, az itt található *chronosticon*¹³ azt mutatja, hogy már a megelőző évre befejeződött a katakomba építése. Az ellentét magyarázata vélhetően az lehet, hogy a síremléket befogadó kriptarész ekkor még nem volt olyan állapotban, hogy a művet befogadja, így az 1824-es dátum valószínűleg a lépcsőházra – ami egyben a polgári kriptarész, a „Civilgruft”¹⁴ –, az előcsarnokra és a primási kriptára vonatkozott.

Érdemes megemlíteni az Esztergomban dolgozó jeles bécsi szobrász, Andreas Schroth¹⁵ egy 1824. június 22-én kelt levelében írottakat, aki bécsi mentorának távolmaradását azzal magyarázta, hogy „Rudnay hercegpímás úr számára egy, már megkezdett munkának – melyet a kriptába szán – el kell készülnie, mivel őhercegsége a nemrégiben eltávozott Károly Ambrus primást József nádor jelenlétében szeretné eltemetni.”¹⁶ Ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy az elhunyt érseket Tatáról Esztergomba szállították, ahol az akkor még álló Szent István-templom kriptájába temették el. Amikor a templomot – az új székesegyház építése miatt – elbontották, Károly Ambrus földi maradványait az új bazilika fölépülésé-

ig főtemplomként funkcionáló vízivárosi templom kriptájába helyezték át.¹⁷ Említettük, hogy az épülő bazilika-kripta 1824-re szinte teljesen elkészült. Szintén ez évre fejezi be Pisani is a síremléket. A fenti Schroth levél egyértelmű utalás arra, hogy ez az egybeesés nem a véletlen műve; Rudnaynak szándékában állt az elhunyt primás hamvait még ez évben a vízivárosi templomból az addigra felépült primási kriptába szállíttatnia, és újra eltemettetnie. Ez alkalomból készülhetett az emlékérmé is. Csak feltételezhető, hogy a kriptá befejezésének, valamint a síremlék végső felállítására szánt Szent István-kápolna építésének elhúzódása lehet az elsődleges magyarázata annak, hogy Károly Ambrus holttestét – elsőként¹⁸ – csak 1831-ben temették ide.¹⁹ A szobrász fent említett munkája egyébként valószínűleg az elhunyt sírlapjára készített aranyozott bronz („hartem Metall”) címer és az ehhez tartozó bevésített feliratok.²⁰

1826-ban felgyorsultak a síremlékekkel kapcsolatos események. Augusztus 8-án Bécsből Ferdinand d'Este levelet intéz Rudnayhoz,²¹ melyben tudósítja arról, hogy az emlékmű (3. kép) két hét óta Triesztból úton van, valamint tájékoztatja a primást arról is, hogy Pisani megérkezett Bécsbe és hamarosan tovább utazik Esztergomba, hogy megtekintse a síremléknek szánt helyet, és személyesen irányítsa annak felállítását. A főherceg ugyanakkor arra kéri Rudnayt, hogy építésén keresztül mindenben a szobrász segítségére legyen, valamint azt is, hogyha az emlékművet tartalmazó ládák a mester megérkezése előtt érkeznének meg, úgy azokat nagy óvatossággal pakolják le, de semmi esetre se nyissák ki. Rudnay 24-én kelt válaszában²² arról számol be, hogy rövid, 13–21-ig tartó esztergomi tartózkodása utolsó előtti napján, 19-én érkezett meg a mester „és rögtön kicsomagoltatta a mű részeit, melyeket legnagyobb örömeire teljes épségben talált. A síremléknek szánt helyet Pisani úr nagyon illőnek és alkalmasnak találta és nem sokkal később neki is látott az emlékmű felállításának.



3. kép: Giuseppe Pisani: Károly Ambrus síremléke, Esztergom, székesegyház. Szent István-kápolna, 1824. A szerző felvétele

Nagy örömmre szolgált, hogy az akkor még csak darabjaiban látható alkotásában megpillanthattam, milyen sikeres a kivitelezése e magas elgondolásnak [Idee] és, hogy az egész mennyire megfelel mind az adományozó [család] fennköltségének, mind a drága halott fenségességének. Biztos vagyok abban, hogy ezt a síremléket az építés alatt álló dóm magasztalni fogja, melynek később is a legszebb éke marad. Ha Isten is úgy akarja, két éven belül elkészül a Szent István-kápolna, még hozzá olyan művészi kivitelezéssel, ami egy ilyen csodálatos emlékmű elhelyezésére méltó lesz. A szükséges intézkedéseket már megtettem az ügyben, hogy Pisani úr – e szerény és szeretetreméltó férfi [anspruchlosen liebenswürdigen Mann], aki megígérte, hogy visszaútja során engem Pozsonyban meglátogat – kényelemben hiányt ne szenvedjen.” Rudnay ezek után anyagiakra tér ki; elmondja, hogy Károly Ambrus halála után az esztergomi székeskáptalan 50 000 papírforintot („ft. in Banko-Zetteln”) gyűjtött össze, hogy a megboldogult tiszteletére egy méltó emlékművet állítson fel. Sajnos azonban a pénzromlásnak köszönhetően („Finanzoperation, – az 1811-es osztrák államcsődre történik itt utalás) mindösszesen 10 000 WW (bécsi pénz, azaz Wiener Währung – 1 CM ~ 2, 5 WW ebben az időben) forintra zsugorodott a fenti összeg, mellyel kapcsolatban a hercegprímás azon az állásponton van, hogy miután a síremlék támogatására vonatkozó kérést az Eszter testvérek „nemcsak kimerítették, hanem még túl is tettek rajta” ezért ez a vagyon úgy illő, ha a családra száll. Rudnay ugyanakkor cseppet sem zárkózna el az elől, ha a fenti összeget a hercegek az „emlékmű állandó elhelyezésére szolgáló Szent István-kápolna méltóbb berendezésének támogatására” áldoznák.

Nem sokkal később Rudnay visszatér Esztergomba, majd újra Pozsonyba indul, ahonnan szeptember 12-én levelet intéz a szobrász Pisaninak²³, melyben „Károly Ambrus főherceg, primás emlékművének elkészülte alkalmából a Primás Úr Önméltósága kegyes lelkületének és jóindulatának érzéseit fejezi ki.” Hosszan méltató írásában kifejti, hogy az elkészült alkotás nemcsak az elhunythoz és a megrendelőkhöz, hanem a Modenai Akadémiához is méltó, s elismeri, hogy „bizony helyes döntés született, amikor e nagy mű megtervezésének és kivitelezésének gondját a te kiváló lángelmédre és a te leginkább hozzáértő kezeidre bízta.” A „kiváló férfiú” („Vir Clarissime”) jelzővel illetett szobrász művét igen meleg hangvételleg magasztalja, s valóságos rajongással írja le, hogy „szemeim gyönyörűségére a márványtömb, mely a birtokomban van, a művészetben való oly csodás jártassággal van megmunkálva, hogy akár a kifejezendő ábrázolás ideáját, akár a kitalált, szinte lélegző formák szépségét, akár az elhunyt természetét és a különleges hasonlóságát, vagy akár a véső finomságát, a részeknek egymáshoz való szép elosztását, vagyis elrendezését vizsgáljuk, mindenki azt mondja, hogy minden ízében tökéletes, a maga nemében pedig méltó a leghíresebb régi és újabb művekhez; különleges és örök dísz, valamint ékessége a Magyar Sion fölött emelkedő, újjászülető bazilikának.” A levél végén Rudnay, szinte gyermeki zavarodottsággal magyarázkodik: „nem tudtam megtenni, hogy ne írjam meg e levelet csodás műved fölötti véleményemről és az irántad érzett szeretetemről, s hogy ne adjam tanúbizonyságát ezzel is jóakaratomnak.”

A hercegprímás már ismertetett, augusztus 24-én kelt levelére november 2-án Ferdinand d'Este válaszol Budáról,²⁴ aki – azon túl, hogy örömmel konstatálja, hogy a szobor részei épségben megérkeztek, valamint hogy a mű Rudnay tetszését elnyerte – az anyagokkal kapcsolatban is nyilatkozik. Ki-

fejt, hogy miután kikérte testvérei véleményét – különösen a modenai herceget (Franzét), aki a legnagyobb részt vállalta az emlékmű anyagi terheiből –, arra a döntésre jutottak, hogy az összeget az esztergomi székeskáptalannál 5%-ra „befektetnék”, melynek kamatbevételeiből három célt támogatnának: egyfelől évenkénti gyászmise Károly Ambrus halála napján az ő tiszteletére, másfelől évi 60 WW összegű adomány a sekrestyésnek, hogy a síremléket különösen tisztán tartsa, s végül fennmaradó összegből – egy különösen szép célt –, a szegények támogatását tűzték ki. Leveléből az is kiderül, hogy még mielőtt a síremléket elkészítették volna, gondot okozott a testvéreknek, mely templom lenne a legméltóbb az emlékmű befogadására. „Az a magasztos és nagyszerű alkotás, ami-be a hercegprímás úr oly nagy bátorsággal belekezdett – és Isten segédelmével lassan már minden elvárásom túl is teljesít –, boldogult testvérünk számára tökéletesen megfelelő sírhelyet nyújt és dupla öröm számomra, hogy a síremléket az a templom fogadja be, ami ugyan annyira fenséges és szép” – írja. Végül megköszöni, hogy Pisaninak Rudnay a gondját viselte, aki – ahogy Franz testvére tudósítja – „időközben már épségben visszaérkezett Modenába és nem győzi dicsérni”, egyben jelzi, hogy néhány napon belül Pozsonyba utazik, de előtte megtekinti az esztergomi építkezést és a síremléket is.

A fentieket tartalmazó alapítvány alapítólevele 1826. december 10-én kelt.²⁵ Ebben olvasható, hogy a már ismert pénzromlás következtében megmaradt 10 000 WW összeget a székeskáptalan 4000 CM forintnak („Moneta Conventionali”) váltott be, s – az alapítók akaratával megegyezően – rendelkezik ennek 5%-ának (200 CM forint) felhasználásáról is.²⁶ Rudnay december 20-án Pozsonyban szentesíti a fentieket, s még ugyanaz nap – Ferdinand távolléte miatt – Maximilian d'Estének levelet intéz, melyben megköszöni a nagylelkű felajánlást és ígéretet tesz arra, hogy az hercegek akaratára szerint rendelkezik, s ez ügyben az okmányokat – egyet a primási levéltárnak, egyet a káptalannak, egyet pedig Ferdinand d'Estének – már el is küldte.²⁷ Az ügyben fellelhető utolsó levél 1827. január 9-én kelt Bécsből.²⁸ Ebben Maximilian nyugtázza a fenti okmány megérkezését és az ő, illetve a Modenában tartózkodó két testvére nevében megköszöni Rudnay segítségét és áldozatkészségét, mellyel elhunyt testvérük emlékét ápolja és a jövőben ápolni fogja.

A levelezés rövid ismertetése után érdemes szólni a sajtó-visszhangról is. A síremlék felállítását követő első említést vélhetőleg a Preßburger Zeitung 1826. december 29-i száma teszi.²⁹ Ebben a cikk megemlékezik az esztergomi munkálatakról és kiemeli Károly Ambrus emlékművét, ami „a szobrászművészet egy remekműve, melynek költségeit az elhunyt testvérei állták, alkotója pedig a modenai [Mutineser] szobrász, Pisani, aki ez évben állította fel művét.”

1827-ben több kiadvány is foglalkozik a nagyszabású építkezéssel, így az Iris is, mely az év folyamán két részletben közöl cikket az addigra már teljes fényében pompázó kriptáról. Az április 26-án és 28-án megjelent leírás talán először ismerteti a kriptát és benne a síremléket részletesen. Az előbbiben³⁰ a mű keletkezésének hátterével kapcsolatban kapunk információkat. E szerint az emlékmű mindaddig marad ideiglenes helyén, a kriptában (melyet több német nyelvű cikk is „St. Stephansgruft” vagy „Stephani-Gruf” néven említ), amíg fenn, a Bakócz-kápolnával szemben el nem készül a Szent István-kápolna, ahova majd végleg elhelyezik. A beszámoló megemlíti a megbízókat, a szobrászt, illetve a méreteket, a felhasznált anyagokat és a költségeket. E szerint „a falhoz épített piramis [Wandpyramide] – mely 20 láb magas és 14 láb széles

[~ 632×442 cm] – kék, a talpazat szürkés-kékes, míg az alakok az összes díszítéssel együtt fehér carrarai márványból készültek. Minden, még a legkisebb részlet is alkotója művészetéről és szorgalmáról tanúskodik és az ország első mesterművének tekinthető aminek elkészítése – nem mellesleg – 30 000 ft CM összeget tett ki.” A két nappal később, 28-án folytatódó cikk a síremlékre vonatkozóan a leírásra koncentrált.³¹ Vitali a következőképp látja műalkotás mondanivalóját: „Az utolsó ítélet láttatására – amikor az isteni igazság diadalát ünnepli –, a művészt a következő rettenetes szavak vezérelhették: »Halottak, keljetek fel! Álljatok Ítéltökök elé!«. A szobrász teremtő géniuszt teljesen e világba helyezte. A kőlapot, mely a sírt fedte egy lebegő angyal tolja fölé, egy másik angyal pedig felbukkan a nyitott szarkofág bal oldalára és hajlott testtartással az egyik kezével az ég felé mutatván hirdeti az Úr parancsolatát, míg másik kezét segítőleg az eltávozott felé nyújtja, hogy az igazak álmából felkeltsen. A megboldogult felül; – a bal karjára támaszkodva a jobbát a mellkasára teszi, s csodálattal, bizalommal és reménnyel tekint a beszélő szeráfra, miközben arckifejezése egy erényes természet szent rezdületét tükrözi. A püspöki talár a többi jelvénnel együtt a sír előtt helyezkedik el, s jelzik a magas rangot, melyek az elhunyt – sajnos! rövid – életét feledhetetlenné tették. Földi pályafutását a síremlék [Mausoleum] lábánál vésett aranyozott sírfelirat tanúsítja, mely az utókor számára is magára vonja a figyelmet” (itt következik a latin felirat). Megtudhatjuk még, hogy az emlékműről a megrendelők kérésének megfelelően rézmetszet is megjelent Modenában, illetőleg egy latin nyelvű leírás is, mely a fenti ismertető vezérfonalául szolgált (a metszetet a cikkíró nem birtokolta, annak példányát nem sikerült fellelni több modenai közgyűjteményben sem). A leírást Vitali az alábbi gondolattal zárja le: „Kíváncsi lenne, hogy a magyar [magyarische] művészek azon szép cél érdekében egyesüljenek, hogy az esztergomi bazilika minden értékes részletét metszet vagy könyvformájában az anyaországiakkal ismertessék, mely által a távolmaradók is képet kaphatnának róla és a nagy építkezés pompájának fénye az egész birodalomra kisugározna. A jelenlegi bőkezű hercegprímás és alapító kifinomult művészi érzéke, az itt dolgozó művészek, de főleg eme építkezést vezető nagyszerű építőmester J. B. Packh munkája nagyobb nyilvánosságot érdemelne.”

Még ugyan ez év június 18-án a híres patrióta folyóirat, a Hormayr-féle Archiv is cikket jelentetett meg az esztergomi bazilikáról.³² A síremlék leírása sok pontban fedi az Irist; értesülünk a három megrendelőről, a mű anyagáról, a szobrászról (a tudósítás külön megemlíti, hogy Pisani alkotását az előző év augusztusában személyesen állította fel), valamint arról is, hogy a mű egész addig a kriptában marad, amíg fel nem épül a Szent István-kápolna, ahova majd áthelyezik. Az ábrázolt témával kapcsolatos interpretáció úgy fogalmaz, hogy a „síremlék [Mausoleum] a test [Fleisches] feltámadását ábrázolja ezzel utalva a túl hamar elhunyt fiatalságára és vallásos buzgalomára”. A mű leírásában szó van a méretekről, az ábrázoltakról és az anyagról. A cikk felhívja a figyelmet, hogy a „feltámadó herceg igen természetűen van ábrázolva, az alakok és a körülöttük lévő drapériák, az ornátus, az infula és a pásztorbot [Pastoral] mind-mind a művész szorgalmáról tanúskodnak, mint ahogy minden egyéb részlet is. Az egész mű megérdemelt díszeként szolgálja ezt a nem elégszer dicsért, csodálatos katakombát. A pompa és a művészi kifejezés, amelytől minden művészbarát és gyakorló művész már az első pillanatban meglepődik, igazándiból a legszebb fizetség, melyet ennek az impozáns értéket képviselő műnek az alkotója kaphat.

Eddig ezekbe a halotti termekbe [Toden-Hallen] még semmilyen utazó nem lépett be anélkül, hogy ne csodálta volna meg az oly gazdagon alkalmazott művészi kifejezőerőt, amely mintha itt el lenne rejtve” – utal a cikkíró a nem túl szerencsés (ideiglenes) elhelyezésére a műnek. Érdekességként talán megemlíthető, hogy a szerző sokat dicséri az építkezés technikai lebonyolítását és gyorsaságát, mellyel kapcsolatosan megjegyzi, hogy „még a tiszteletreméltó akadémiai igazgató, Pisani József úrnak is igen nagyon tetszetek az építkezésnél alkalmazott állványzatok és vontatószerkezetek [Gerüste und Zugmaschinen], melyek egyszerűségét, gazdaságosságát és használhatóságát annyira nagyra értékelte, hogy ezek rajzait és modelljeit saját szülőhazája számára is megszerezte.”

A már említett Iris 1827. szeptember 11-én és 13-án újabb kétrészes cikket közöl az esztergomi székesegyház építésének előrehaladásáról, de a síremlékről csak a 11-i írás emlékeztet meg.³³ A szerző, a neves tudós Rummy Károly, Kazinczy régi barátja, aki Esztergomban 1831-ben „a Magyar Törvény” Tanítója a Presbitériumban.³⁴ A cikkben felvázolja a templom történetét, ír az építkezés terveiről, hátralévő feladatokról (kanonoki házsor, szeminárium stb.), az addig felépült részekről és úgy látja, hogyha elkészül, a római Szent Péter bazilika és a londoni Szent Pál katedrális sorába fog illeszkedni. Részletes leírásában a műalkotásról hasonlókat ír, mint a fenti cikkek, tehát megemlíti a megrendelőket, a szobrászt, a felállítás idejét, a felhasznált anyagokat és a méreteket, valamint azt is, hogy majd a végső helyszín a Szent István-kápolna lesz. Az ábrázolttal kapcsolatban Rummy – a már idézett Hormayr-féle cikkel hasonlatosan – úgy látja, hogy a feltámadás-jelenet „rámutat a túl korán eltávozott primás fiatalságára és vallásos buzgalomára”, a herceg arcvonásairól pedig megjegyzi, hogy az igen portrészzerű. A továbbiakban a kriptáról ír és dicséri annak „ägyptischen Styl” modorban épült vörös márvány kapuját, felvázolja szerkezetét, továbbá megemlíti a kanonoki házsort, a Sötétkaput és a pincéket.

Annak ellenére, hogy Rudnay 1826-ban még annak a reményének adott hangot, hogy a síremléket befogadó Szent István-kápolna két éven belül felépül, ez még több évig elhúzódott, így az emlékművet csak 1831 év elején szállították fel. Ennek kivitelezését és az emlékmű tisztítását (vagyis inkább átcsiszolását – „überschleiffen”) egy 1831. január 20-i szerződés alapján a már említett Andreas Schroth végezte 30 forintért.³⁵ Április közepére már biztosan az új helyén pompázott Pisani műve, mivel az építkezést ekkor meglátogató Kazinczy a Szent István-kápolna megtekintésekor már itt látta. Egyébként attól a ponttól fogva, hogy az év közepén Ferenczy felállította a Szent István-oltár főalakját, a leírások elkerülhetetlenül összehasonlítják a két művet. Ezt Kazinczy még nem tette meg, mivel Ferenczy munkájából akkorra még csak a háttér volt kész, mivel „maga a Martyr még Budán van, munkában.”³⁶ Különös mód azonban a szemben lévő Károly Ambrus-síremlékről – legalább is a korábbi leírásokhoz képest – meglehetősen hűvösen nyilatkozik, így csupán a mű leírására szorítkozik, saját véleményét egyáltalán nem fűz hozzá.³⁷

Még ugyan ez év szeptemberében került lejegyzésre, de csak 1833-ban jelent meg a Regélő „Ország Ismertetés” rovatában cikk az esztergomi építkezésről, melyet két részletben, a 65.³⁸ és a 66.³⁹ számban közöl a folyóirat. Ez utóbbi kiadásban esik szó a Szent István-kápolnáról, amelybe idő közben megérkezett Ferenczy Szent István protomártírt ábrázoló oltárszobra is. A cikkíró – aki Kazinczyval egyetemben a művet milánói („Mayland”) készítésének véli – természetesen megemlékezik mindkét szobrászati alkotásról, de nem igazán

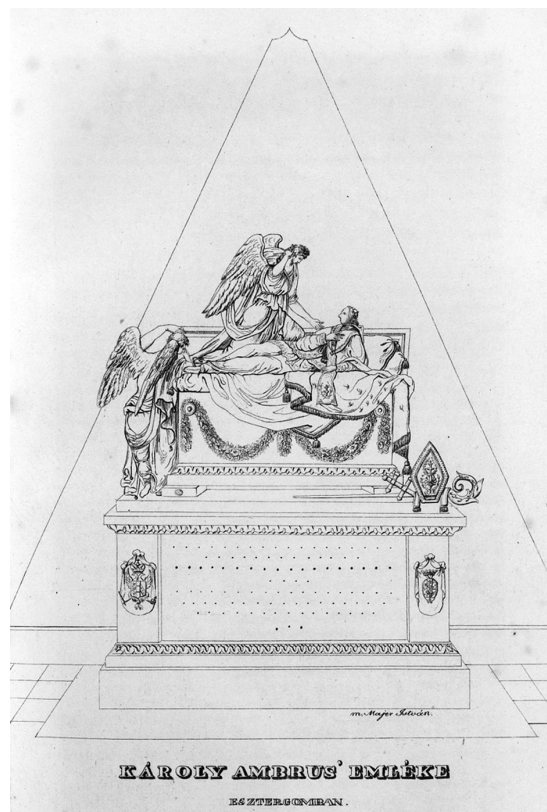
objektíven. „A művekről nem ítélek, mert nem tudok” – írja a szerző és a Károly Ambrus síremlék leírásában valóban kitűnik, hogy szemei nem voltak éppen szakavatottak. Tárgyilag tudósításában a jelenetet a következőképpen értelmezi (félre): Ambrus a „beteg ágyában fekszik, 's őt egy angyal ágya mellett gyóntatja; Ambrus felemelkedik, és mellére teszi kezét. Egy másik angyal az ágy végében elfordulva sír.” Ferenczy munkájával kapcsolatban sokkal szubjektívebben fogalmaz az író és ekképp rajong: „[a szobrász] a' kövér kis testet, azon a' reszkető puha húst mikép ábrázolta ki a lelketlen fehér márványból! Csókot kívántam volna nyomni a' kedves anyalka hideg ajkára.”

A fenti leírást követő évben – 1832-ben – a híres pannonthalmi bencés szerzetes, Szeder Fábán is meglátogatta az építkezést. A két szobrászati mű leírásából az ő esetében is némi érthető elfogultságot érezhetünk ki, mivel Ferenczy Szent István mártír oltárszobrát a kápolna fő ékességének tartja, melyhez a felhasználó „honyi márványt nem hasonlítjuk ugyan a' Caráraihoz; kipótolja azonban a' munka' csinos volta azt, a' mit a' természet a' kötől megadatott”. Bár Pisani alkotását is remeknek tartja, sőt véleménye szerint „az arcvonásokban egészen meg van az indulat, a' mely a' tárgyhoz tartozik” de míg az előbbi nem kritizálja, úgy ennek felrója hibáit is. Véleménye szerint ugyanis bár „a' test általjában finom, 's a' ruházat könnyű és lebegő”, de „a' koporsókövet leemelő génusz erőlködőbb, az Érsek mellett álló pedig karcsúbb 's ügyelőbb lehetne.”⁴⁰

Két évvel később szintén a Regélőben újabb esztergomi cikk jelenik meg.⁴¹ Az 1835. augusztus 13-i szám „Ország- 's népiismeret” rovata közli a neves nyelvtudós és író Csató Pál június 25-én papírra vetett éles szemű megfigyeléseit. Alighanem tőle származik az első hosszabb terjedelmű, valóban műértő leírása a síremléknek, minthogy az első magyar nyelvű méltatása is, ami immáron a hazafias érzületet kissé háttérbe szorítva, objektív mód hasonlítja össze Ferenczy és Pisani munkáit. Maga a síremlék leírása pontosan arról szól, amit az alkotás sugallni akar: „Egy angyal jó, 's leemeli a' követ a' holtak sírjáról; alig fordul ez el, egy égi társa már leszárnyalt, 's most szellemujjakkal illeti a' holtak kebelét, őt az örök, igazi bíró elejébe felhívó. Károly azonnal felkönyököl, jobb kezét oldalához viszi, mintha bizonyos akarna lenni benne, hogy ő magát, a' szívet, bűnösnek nem érzi, 's az angyalhoz emelt ájtatos-bizodalmas ajak ezt látszik mondani: „Uram, vigy-be engem a' te dicsőségbe!” Csató nem fukarkodik dicsérni a kivitelezést: „Ezt az ideát, ezt a' pillanatot Pisano (modenai szobrász) véste ki márványba olly tökélyvel, millyet csak az olasz iskola legnagyobb mesterétől várhatni. A' rajz tökéletes; a' csoportozat remek; a' kivitel felülmúl minden várakozást. 'S ez az olasz, puha kéz és márvány! Mintha lebegnének az alakok előtted, s mintha azok nem kőből, hanem valami könnyű aetheri tömegből volnának alkotva. Engemet legalább a' híres bécsi emlék (Christina főhercegné Canovától) nem ragadott meg 's nem elégitett ki annyira, mint ezen miv; mit én egyedül annak tulajdonítok, hogy ott az idea nem olly egy, 's nem olly poetai.” Ezt követően áttér a síremléssel szemben felállított Ferenczy-alkotásra, melyről rögtön az elején megjegyzi: „Márvány és munka itt is szépek, de nem olly szépek, mint amott”, majd hozzáfűzi, hogy „a' szentnek igen nagyon hátra fekvő arcán a' dicsőülésnek és lélekszabadulásnak végpillanatja látszik kinyomottnak. Ha csakugyan ezt a' pillanatot akarta a' szobrász ábrázolni: ahhoz ezen attitude nekem erőtlennek, nem egész természetesnek látszik. Annyi igaz, hogy a' kép, ezen magosságról legalább, nem hat kedvezőleg”,

majd a leírását mintegy konklúzióként az alábbi félmondattal zárja le „én, részemről, sohasem helyzetem volna azt Pisano művével szembe”. Talán érezhette, hogy Ferenczy és Pisani összehasonlítása nem teljesen igazságos, ezért némi dicséretet is megfogalmaz. Kifejti, hogy neki még mindig a művész Graphidionja⁴² tűnik a legsikerültebbnek és sajnálja, hogy egyfelől kevés buzdítást kap a szobrász, másfelől pedig, hogy nem foglalkoztat tanítványokat, így nincs „kik tőle a' művészet szent titkát átvenné, 's annak áldását öröklő művekben a' haza büszke fíjain és leányin elárasztanák”. Végül igen megértően Ferenczy fogyatékoságát így magyarázza: „miután hazánkban a' a' művészeteket szülő és tápláló közgazdagság és luxus korszaka még nem érkezett-el; 's míg még nálunk a' költőt csak könyvtárba, a' színészt csak egy estvére, a' festőt csak arcfestésre, a' szobrászt csak faragásra, 's a' kertészt csak spárga-tenyésztésre keresik: addig ugyan ne vegyük semmi szegény ifjúnak rossz neven, ha inkább akármilyen igyekszik lenni a' hazában, mint művész. A' legnemesebb növény is eltölpül, ha föld nincs, melybe gyökereit verhesse, és szabad levegő, melybe koronáját kifejttesse”.

A következő, 1836. évben a Honművész is leírást közöl, illetve Majer István írótól – későbbi püspöktől – egy kissé naiv kivitelű metszetet is megjelentet a műalkotásról (4. kép).⁴³ A tudósítás – mely az azt megelőzők közül talán a leghosszabb és legrészletezőbb – egyik érdeme, hogy valószínűleg először ad magyar nyelven tájékoztatást az emlékmű elkészülésének előzményeiről és hátteréről, s bár Ferenczy alkotását e szerző is a Szent István-kápolna fődíszének nevezi, mely a „korunkbeli természet és művészeteknek is egyik remeke”, mégis jóval részletesebben ír Pisani művéről. Az alkotás genezisével kapcsolatban megemlékezik, az elhunyt hercegprimás három testvéréről, akik megrendelték és fedezték a síremlék költsé-



4. kép: Majer István: Károly Ambrus síremléke. Rézmetszet. Honművész 1836

geit, s „a’ méltó hírű olasz szobrász Pisani József urnak alkotó kezeire bízta annak elkészítését, ki carrarai fehér és hamvas márványon képzeletével, ritka díszű ékesítményeivel, és az emléklendőnek jól talált arczképével bizonyítja-meg művészi tehetségét.” A műhöz – úgy tűnik korábban nem publikált – háttérinformációkat is közöl a szerző. E szerint „1824-ben már készen állott a’ mű Modenában, ‘s elhozatására várákozott; de munkában lévén még az esztergomi sírboltok, csak 1826-ban vittetett Triestbe, honnét váczí fogadott kocsi szállítá Esztergomba aug. 14-én Pisani úr személyes kíséretében, ‘s ideigleni helyén, a sz. István vértanú kápolnájának sírboltjában alkotója által rakatott össze, ‘s 1831-ben elkészülve a’ doriai szobrokkal ékeskedő máj-színű tardosi márvány kápolna is, ebbe állítottat föl ismét a’ hazai művészet remekével, sz. István képszobrával, szemközt.” Eltekintve attól a jelentéktelen pontatlanságtól, hogy a mester nem 14-én, hanem 19-én érkezett (az első időpont alighanem a ládák megérkezésének ideje), fontos részletekkel szolgál a cikk. A fentieken túlmenően azt is megtudjuk, hogy az „építési felülvizsgálók szava szerint, került ezen emlék az ide szállításon és fölállítási költségeken kívül 40,000 pengő forintba” (az Iris 30 000-et ír), illetve – összehasonlításképp – azt is, hogy Ferenczy műve az „1827-diki egyezés szerint a’ kő-áttétellel 13,500 váltó forintért” (az az 4500 pengőért) készült el. Ezen információk után a szerző műleírása következik, amely igen sok részletében hasonlatos a már ismertetett, majdnem tíz évvel korábban az Irisben megjelent Vitali-féle német nyelvű cikkel. Érdemes a főszövegben idézni néhány gyönyörű gondolatot ebből, még akkor is, ha nagy része inkább a szerző műfordítói vénáját dicséri. „Pisani lelkét ezen emlék készítésekor a’ végső napnak gondolata foglalta-el, melyben az Isten igazsága inneplendi földiadalát. Az alkotandó képnek előrajzát e’ rettenetes szavak adák: „keljete-föl holtak, ‘s jöjjetek az ítéletre!”⁴⁴ – Födélköve a’ koporsónak, mennyei esőtől érintve jobbra vonul-le, ‘s a’ szép márványmű lábánál emelkedő angyal által gyámolittatik. Még szárnyain lebeg a’ másik – mint amaz is könnyed öltözetben – gyengén tapintva a’ föltárlt koporsónak nyiladékat; balra hajolva egyik kezével-mutató-ujjait égfelé emelvén – a’ Mindenható parancsát jelenti, a másikat vezérült nyujtván a’ szendergőnek, kit a’ boldogok édes álmaiból serkente-föl. – Fölbred a dicsőült, balkönyökére támaszkodik, ‘s álméltatik, reményeit-mutatják arczvonalmái.”⁴⁵ Külön megemlíti még a koporsót díszítő két virágfüzért is, mely „a’ művészet legnagyobb szorgalmával utánzott”, valamint részletesen leírja a síremléken felhasznált különféle márványokat. A cikket a mű elhelyezésével kapcsolatban tett, a mai napig is érvényes megállapításával zárja: „Ki az egészről, – ‘s kivált művészi szempontban, kimerítőbb ismeretet akar szerezni, az emlékek kitünőbb helyet, ‘s magának kedvezőbb világosságot fog velem együtt ohajtani.”

Sajnos a síremlékről a későbbi korokban egyre kevésbé emlékeztek meg, a századfordulóra pedig már a szobrász neve is homályba veszett és csupán a mű színvonala miatt gondolhatták, hogy azt egykoron „Canova művészi vésője alkotta.”⁴⁶ Bár fent láthattuk, hogy a mű szépsége egyeseket jobban megindított, mint a bécsi Mária Krisztina-emlékmű, túlzás lenne azt állítani, hogy az egyik legsikerültebb, Canova hatása alatt készített műről lenne szó.⁴⁷ Sőt, Zádor Anna egyenesen úgy gondolja, hogy a kevésbé jelentős szobrász túl kecses és belső feszültség nélküli műve „bágyadt záróköve a síremlékek gazdag és hatásos sorozatának, amelyek között a Pisani-síremlékek rokon típust Canova másutt nagy belső hitelességgel, magas művészi színvonalon oldotta meg.”⁴⁸ Kétsége-

len ugyanakkor, hogy a hazai klasszicista síremlékek között az egyik legkiemelkedőbb, típusát tekintve pedig az egyik legritkább, mely a kevés számú itáliai import alkotásokkal egyetemben hiteles betekintést enged e korszak olasz szobrászatának igen magas színvonalába.

Jegyzetek

- * Prokopp Mária köszöntése alkalmából 2009-ben megjelent Festschrift talán a legméltóbb keretben nyújtotta volna a szerzőnek arra, hogy jelen tanulmányt a Tanárnő tiszteletéből megjelentesse. Sajnos önön hibájából ezt elmulasztotta, így megkésett pótlás gyanánt ajánlja jelen kutatást a professzor asszony szíves figyelmébe teljes tisztelettel és nagyrabecsüléssel jellél.
- 1 Habsburg-Estei Károly Ambrus (Karl Ambros, 1785–1809) osztrák főherceg, modenai herceg és 1808–1809 között esztergomi érsek. Estei Mária Beatrix modenai hercegnő és Ferdinánd Károly Antal osztrák főherceg (Mária Terézia egyik fia) tíz gyermeke közül a legfiatalabb felnőtt kort megért fiú gyermek. A rövid életű primás a napóleoni háborúk sorozatos vereségei miatt rendszeresen látogatta a sebesülteket, megfordult Tatán is, ahol a sérült és beteg katonáktól tifuszt kapott, mely néhány nappal később halálát okozta. A gyászmisét itt, Tatán tartották érte, majd holttestét Esztergomba szállították.
- 2 Bár a kriptakápolna bejárata fölött az 1824-es dátum szerepel (PRINCÍPIA A RVDNA SVCCESORVMQVE SOPORI), forrásokból tudjuk, hogy még 1826-ban is munkák folytak itt.
- 3 Az említett összeget az Iris 1827-es száma közli, 1836-ban a Honművész már 40 000 pengő forintos számláról tud (lásd később).
- 4 Erről egy medál is készült 1817-ben A. Gajanitól, az alábbi felirattal: „Carolus Ambrosius archid. Austr. primates Hungariae G. Pisani scul. in marmo. A Gajani inc. Modena. 1817” (a modenai Biblioteca Estense Universitaria szíves közlése alapján).
- 5 Személyével kapcsolatban lásd bővebben: SZERDAHELYI Márk: *Andreas Schroth szobrász (1791–1865)*. In: *Magyar Műemlékvédelem*, XIV. évf. (2007) 133–179., SZERDAHELYI Márk: *Die Wiener Bildhauerdynastie Schroth – Eine Genealogische Übersicht*. In: *Adler - Zeitschrift für Genealogie und Heraldik*, 24. (XXXVIII.) Bd. (2007) 1. sz. 74–87.
- 6 KRASA-FLORIAN, Selma: *Johann Nepomuk Schaller*. Wien, 1977. 44.
- 7 *Hasznos Mulatságok*, VIII. évf. (1824) 43. sz. 337–338. Károly Ambrus Királyi Fő Herczeg, és Esztergami Érsek Emléke. Hónapot és napot a jeles hírlap nem tüntetett fel, de mivel hetente kétszer jelent meg, így a 43. valószínűleg májusi dátumot takar. „Az Esztergami érseki új roppant Templomnak, melyet Fő Méltóságú Rudnay Sándor Primás Herczeg, ‘s Esztergami Érsek mostanában nagy lelki állhatatossággal épített, egyik fő díszé lészen, néhai Károly Ambrus Királyi Fő Herczegnek, és magyar ország elfeledhetetlen Primásának márványkő Emléke, mely Pisani híres olasz Képfaragó által el készítettve Modenában az általhozatásra várákozik. Ezen Emlék igen jeles gondolatot foglal magában, ‘s a’ mennyire azt Lange Úr híres Bétsi Pénzvész, ‘s az Akademiának tagja által dolgozott Emlék Pénz után ismérjük, a’ boldogultat kő koporsóban fekvé mutatja, melyből ő egy felébredő, és az Ég felé mutató Angyal intésére felkelni törekszik, a’ másik Angyal a Koporsó tetejét félre emelvén.”

- 8 Részletesebb kifejtést lásd később. Fontos megjegyezni, hogy az 54 mm átmérőjű érem keletkezésére vonatkozóan nincs pontos évszám, a Magyar Nemzeti Múzeum nyilvántartása szerint (ahol két ezüst és egy bronz példánya található) az a primás halálakor, tehát 1809-ben veretett. Ez a dátum azonban nehezen egyeztethető össze a rajta látható, tizenöt évvel későbbi Pisani-mű ábrázolásával, melynek terve – bár lehet, hogy jóval korábban megfogant – nem valószínű, hogy primás halálakor már az érmen látható mód elkészült. Ráadásul az 1809-es készítési indópont alapja csupán Károly Ambrus halálzási dátuma, és egynehány árverési katalógus (melyben szerepel 1826-os évszám is), így az könnyűszerrel készülhetett később is. A pontos évszámot nem ismerjük, a művész születési és halálzási dátuma (1776–1835) pedig nem ad támpontot a keletzésre, mivel Lang az érmet 1809-ben és 1824-ben is készíthette. Ezzel kapcsolatban azonban két megjegyezni való van: az egyik, hogy a művész 1815-től állt a Bécsi Pénzverde élén, ez előttről igen kevés munkája ismeretes, másfelől pedig ismerünk egy Rudnayról készített érmét 1822-ből (más adatok szerint 1820-ból), melyet az alapkötetét alkalmából készített. Igen valószínű, hogy a hercegprimás rendelte meg Langtól a Károly Ambrus emlékérmét is, és pedig az elhunyt 1824-es újratemetése alkalmából (akit ennek ellenére erre csak 1831-ben helyeztek végső nyughelyére, a templom kriptájába).
- 9 MELLER Simon: *Az Esterházy képtár története*. Budapest, 1915. 40. Itt olvasható, hogy 1806-ban herceg Esterházy Miklós megbízottja Giuseppe Pisani szobrásztól két metszetet vásárolt 12 ft értékben. Nem tudni azonban, hogy a mester ezeknek készítője is volt, vagy csak eladta őket. A fenti metszettel kapcsolatban lásd később.
- 10 Esztergomi Primási Levéltár (EPL), Tervrajzgyűjtemény, 1194.
- 11 A művész nyilván nem volt tisztában a görög ábécé betűivel, mert a nehezen és hibásan felrajzol jelek kuszaságából csak néhány ködös szót lehet kiolvasni, melyek azonban nem alkotnak értelmes mondatot. Hiányosságokat mutat a latin betűs évszám is, melyből bizonyossággal csak az MDCC olvasható.
- 12 *Felső Magyar Országai Minerva*, I. évf. (1825) 1. sz. 16. A cikk eső része: „Pizáni Olasz híres képfaragó készítette ő Fő Herczegségének Modenában emléket. A' mennyiben az Lange Úr elhíresedett Bécsi pénz-véső, 's akadémiai tag által dolgozott Emlék-pénz után ösmeretes, a' boldogultat kő-koporsóban fekvé mutatja, Angyal emeli félre a' koporsó fedelét, egy felébredő és ég felé tekintő más Angyal intésére, az el-hólt felkelni törekszik.”
- 13 Ld. 2. lj.
- 14 VITALI, J.(ohann) B.(aptist) von: *Die Katakomben in der Metropolitankirche zu Gran*. In. *Iris*, III. évf. (1827) 49. sz. 194.
- 15 SZERDAHELYI, 2007.
- 16 Uo. 143.
- 17 Esztergomi Primási Levéltár – Acta Eccles. sub Gubernio Cels. Princ. Primatis Alexandri a Rudna Edita Intranea No. 2–3. Fasc. V. a No. 440 usque 527 (...). Caroli Ambrosii Achi-Ducis et Archi-Episcopi. Strigom Exuviar transtatio Monumenti erectio et tum pro hoc tum pro Sacro Votivo Fratum ejusd. Fundatio 1821–1827. Intr. No. 3/8–10. (EPL-ACTA) Fol. 570. Erre – Bélik József beszámolója szerint – 1821. március 25-én került sor. A káplán megjegyzi, hogy a papságon kívül ez alkalomra annyi ember sereglett össze, hogy „úgy tűnt senki sem maradt otthon a házat őrizni. A báméskodó tömeg egy része a romokon, a falakon és a dombokon állt, más része a menet mellett szorongott”. Azt is megtudjuk, hogy a „herceg lelkéért a székesegyházban nagy tömeg részvételével ünnepi gyászszertartást (exuviae) celebráltak”. (a fordításért Borossay Katalinnak tartozom köszönettel)
- 18 T. L.: *Esztergom vára 1831-i Septemberben*. In. *Regélő*, I. évf. (1833) 65. sz. 526. Károly Ambrus volt az első elhunyt primás, akit a kriptába temettek el: „A' bejárás mellett balról a' szélső sor alsó üregében fekszik már Ambrus Károly cs. k. főherceg és primás, ki megh. 1809-ben 23 évű korában. Ez az első, ki itt nyugszik. Követte őt Rudnay Sándor, a' nagy munka kezdője.”
- 19 SZEDER Fábán: *Egyházi Régiségek és Jelességek. Az Esztergomi Érseki új Templom és egyéb hozzá tartozó Épületek' rajza*. In. *Vallási és Egyházi Tár*, I. évf. (1832) 175–176. A feltehetően 1831-ben – de még Rudnay halála előtt – írt cikk a következőket írja: „A bemenet bal részén legalul lévőnek tábláján boldogult Károly Ambrusnak aranyozott címere látszik. Ide jönnek nem sokára az ő még most az ideig való Érseki Templomban nyugovó hamvai; a' másik felül ennek általirányában valót pedig nagy lelkű Érsekünk magának választá”. A fenti, 1831. szeptemberi leírásban Károly Ambrus már ide van eltemetve.
- 20 VITALI, 1827. 194.
- 21 EPL-ACTA, Fol. 976.
- 22 EPL-ACTA, Fol. 134.
- 23 EPL-ACTA, Fol. 1192. A fordításért Borossay Katalinnak tartozom köszönettel.
- 24 EPL-ACTA, Fol. 1424.
- 25 EPL-ACTA, Fol. 575. A fordításért Borossay Katalinnak tartozom köszönettel.
- 26 A fenti összegből 130 ft az évenkénti mise (asszisztencia, káptalani tagok stb.), 16 ft a muzsikások honoráriuma, 4 ft a segédsekrestyése (sacristi juniori), 24 ft a fősekrestyése (sacristi seniori) az emlékü tisztántartásáért, illetve a maradék 26 ft azoké a szegényeké, akik a szentmisén részt vesznek.
- 27 EPL-ACTA, Fol. 1651.
- 28 EPL-ACTA, Fol. 101.
- 29 *Pressburger Zeitung*, LXII. évf. (1826) 103. sz. 1282.
- 30 VITALI, 1827. 193–194.
- 31 Uo. (50) 197–198.
- 32 S. R-: *Der Graner Dom*. In. *Archiv für Geschichte, Statistic, Literatur und Kunst*, XIX. évf. (1827) 73. sz. 408.
- 33 DR. RUMY [Károly György]: *Fortschreiten des Graner Doms*. In. *Iris*, III. évf. (1827) 107. sz. 426–427.
- 34 KAZINCZY Ferenc: *Kazinczy' útja Pannonhalmára, Esztergomba, Vácra*. Pesth, 1831. 43. Rummy a fenti cikkeket mint „Professor der Oekonomie und Technologie, und deren Hilfswissenschaften” írta alá.
- 35 Esztergomi Primási Levéltár - Bazilika Építési Hivatal iratai 4. doboz 12. csomó - Excerpte aus dem Amtsbüchern des Graner Basilika-Bauamtes von Jahr 1822. bis 1831. 121 old. 158. tétel.
- 36 KAZINCZY, 1831. 42.
- 37 KAZINCZY, 1831. 42–43.
- 38 Ld. 17. lj.
- 39 T. L.: *Esztergom vára 1831-ki Septemberben*. In. *Regélő*, I. évf. (1833) 66. sz. 533–534.
- 40 SZEDER, 1832. 173–174.
- 41 CSATÓ Pál: *Esztergom, junius 25. 1835*. In. *Regélő*, III. évf. (1835) 65. sz. 513–515.

- 42 Az elnevezés Kazinczytól származik, aki 1822-ben a Pásztorlánykához írt epigrammájában („Ferenczy Graphidionára”) nevezte el így a szobrot.
- 43 *Honművész*, IV. évf. (1836) 28. sz. 219–220 (kép a 225. oldalon).
- 44 J. B. VON VITALI: Die Katakomben in der Metropolitan-kirche zu Gran. *Iris*, 1827, (50) 197. A már többször idézett cikkben ez pl. így szerepel: „Todte erwachet! Tretet vor Gericht!”
- 45 *Honművész*, IV. évf. (1836) 28. sz. 220. Érdemes a szép leírást végig idézni: „Főpapi öltözte ‘s magos rangjának egyéb czimeit, a’ koporsó bal fejszegletében, bizonyítványai azon erényeknek, mellyekkel – fájdalom! – olly rövid ideig tartott – élete tündöklött. Mély bölcsessége tekintének minden eleme örömet hódol vala, mert ifjúságában is birt a’ megérett kornak minden okosságával. (...) »Ezen érdemeket – hihetőleg így szól hozzá az angyal – látá az úr! Ezekért árasztá nemzetséged magos tagjaira annyi ‘s olly nagy kegyelmeket, ‘s tégedet most meghív diadalmas Megváltód az áldottak közé, dicsőségének örökségébe!!«”
- 46 *Magyarország vármegyéi és városai. Esztergom vármegye*. Szerk. BOROVSKY Samu. I. köt. Budapest, 1908. 42.
- 47 BUDINIS, Cornelio: *Gli artisti Italiani in Ungheria. (Lope-ra del genio Italiano all'estero, 1.)* Roma, 1936. 136.
- 48 ZÁDOR Anna: Az esztergomi főszékesegyház. Budapest, 1970. 24.

The sepulchral monument of Archbishop Károly Ambrus in Esztergom in light of the correspondence of Archbishop Sándor Rudnay and articles in contemporary press

The tomb of Károly Ambrus (Karl Ambros) is remarkable not only because it is one of the few monumental neo-classical

sepulchres in Hungary – which was placed in a public place of the cathedral –, but also because of its Italian origins, excellent craftsmanship and unusual material (Carrara marble). The correspondence of Archbishop Sándor Rudnay and articles in contemporary press-materials offer a particular perspective for the study of the circumstances of the tomb's creation and reception. It was commissioned by Ambrus' brothers, Franz, Ferdinand and Maximilian d'Este, and sculpted in 1824 by Giuseppe Pisani, director of the Academy of Modena. By that time Pisani had been in the service of the Este family for many decades, having fled to Vienna with them to escape the Napoleonic wars, and later moved back to Modena. He personally assembled his masterpiece in the summer of 1826 in the cathedral of Esztergom, in the crypt of Saint Stephen, which at the time served only as a temporary site. Although numerous articles mentioned the work following its unveiling (the crypt was the first part of the basilica to be completed, and several commentaries on it were published), most of the accounts were written after the monument was moved to the chapel of Saint Stephen following its completion in 1831. The accounts become particularly interesting following the erection – directly across Pisani's work – of the altar sculpture depicting the death of Saint Stephen the Martyr by the celebrated Hungarian sculptor István Ferenczy. The articles, which inevitably drew comparisons between the two works, often reveal, intermixed with the objective appraisals of connoisseurs, strains of patriotic zeal, sometimes even within a single account. The present essay traces the history of the work and its reception in the press on the basis of the correspondence of the Este brothers and articles published in the contemporary media until 1836.

Az 1878-as párizsi világkiállítás osztrák-magyar pavilonja¹

A világkiállítás diplomáciai előkészítése

Az 1878-as párizsi világkiállítás magyar vonatkozásai mindeközéig jórészt feltáratlanok a hazai művészettörténet-írásban. Jelen tanulmánnyal elsősorban a kiállítás magyar külpolitikai és építészettörténeti vonatkozásait kívánom bemutatni levéltári kutatások eredménye alapján.

Az 1878-as párizsi világkiállítás sajátos politikai és gazdasági viszonyok között jött létre. A francia köztársasági elnök, Patrice de MacMahon 1876. április 4-én született rendelete hirdette ki az 1878-ban megrendezendő világkiállítást. Franciaország öt évvel korábban veszítette el a poroszokkal vívott háborút, az újonnan létrejött egységes Németországot nagy összegű jóvátétel fizetésére és Elzász-Lotharingia átengedése kötelezte a franciákat. 1873-ban komoly pénzügyi válság befolyásolta negatívan az európai közhangulatot, amely nagymértékben hozzájárult az ugyanabban az évben rendezett bécsi világkiállítás jelentős deficitjéhez is. Ebben a válsághelyzetben a francia kormány számára egy újabb, a korábbiakat alapterület és a kiállított tárgyak tekintetében is felülmúló világkiállítás megrendezése jó megoldásnak tűnt az ország nemzetközi megítélésének helyreállítása érdekében.

A Franciaország számára „presztízsberuházásnak” számító világkiállítás nem minden hagyományosan világkiállító ország számára jelentett vonzerőt. Diplomáciai manőverekkel próbálták részvételre bírni a nehezen döntő országokat: az Egyesült Államok az elnökválasztási procedúra, Anglia a kiállítási bizottságok összetétele, Svájc a kiállítóinak nyújtandó anyagi támogatások bizonytalanságából adódóan késlekedett a jelentkezéssel. A háborús ellenfél Németország jelenléte fontos fegyvertény lett volna Párizs számára. Az Osztrák-Magyar Monarchia részvételét különös figyelem kísérte Párizsban, hiszen Németország mellett ezt az államalakulatot tekintették Európa másik germán nyelvű és kultúrájú hatalmának.² Az 1878-as Berlini szerződés és Németországgal egy évvel később megkötött szövetség további erős politikai kapcsolatokat jelentett az Osztrák-Magyar Monarchia és a Német Birodalom között. E szövetségben az Osztrák-Magyar Monarchia a Balkánon megszerzendő fennhatóság érdekében vállalt részt.

A kiállítás rendezésének előrehaladottabb állapotában 1877. január 5-én Párizsban Jean-Baptiste Krantz főbiztosnak címzett levél erről az egyes országok részvétele, illetve távolmaradása körül kialakult helyzetről tanúskodik: „Előző hónap 30-án kelt levelében felhívta figyelmemet azokra a súlyos konzekvenciákra, amelyek az 1878-as világkiállítástól esetlegesen távolmaradó egyes európai nagyhatalmak és a részvétel szempontjából kedvező lépések végső megtételétől, valamint a korábban megígért felhívások közzétételétől tartózkodó kormányok részéről tapasztalható bizonytalanságból adódhatnak. [...] A francia kormányra nehezedő nyomás enyhítése érdekében szükséges, hogy – az Ön kifejezésével élve – diplomáciai eszközökkel vegyük rá ezeket az országokat arra, hogy részvételi szándékukat minél előbb közöljék, azt megelőzően, hogy Németország végleges válaszában ismeretében helyzetünk még nehezebbé váljon.”³ A levél azonban megkésett, a német kormány távolmaradással kapcsolatos döntése 1877. elején már ismert volt az európai diplomáciai körökben.

A kiállítási csarnokok építészete

A kiállítási épületekre 1876. tavaszán írtak ki pályázatot, amelyre összesen 94 pályaművet adtak be. A kiállítás főbiztosa Jean-Baptiste Krantz volt. A világkiállítás két területen oszlott meg: Gabriel Davioud és Jules Bourdais tervei alapján világkiállítási célra készült Trocadero palotában és a Mars mezőn felépített vas-üveg-fajansz csarnokban, amely a ma 346×706 méteres méreteivel az addigi legnagyobb franciaországi épület címét is elnyerte. A római Szent Péter bazilika kolonnádjaira hasonlító, eklektikus Trocadero palotán bizánci és provenç-i építészeti elemeket használtak fel, a kiállítási csarnok tervezője Léopold Amédée Hardy volt. A Mars mezőn felállított csarnok építészeti előzményei közé tartozik az 1851-es londoni Kristálpalota, az 1867-es világkiállítás ovális épülete és a párizsi Les Halles vasszerkezetű csarnoka is.

A csarnok homlokzatán közvetlenül az egyes tartópillérek elé állították fel a huszonkét résztvevő nemzetet jelképező négy méter magas szoborsorozatot.⁴ A vesztibül tetején a Béke allegorikus alakja, a Rotonda tetején a Hírnév behajtott szárnyú alakja állt. A Trocadero palota kör alakú vesztibüljének pillérjeit a tudományok és mesterségek megszemélyesítésének szobrai díszítették;⁵ a palota előtti vízesésnél a hat földrész – Európa, Ázsia, Afrika, Észak-Amerika, Dél-Amerika, Óceánia – perszonifikációja, a vízesés mellé pedig a négy földtörténeti korszak szimbolizáló állatfigurák kerültek.⁶ Az összesen több mint ötven szobor elkészítésével különböző szobrászokat bíztak meg, kiválasztásuknál fontos szempont volt művészi kvalitásuk és szakmai elismertségük.⁷ Az 1867-es ellipszis alakú csarnok elrendezése számtalan probléma elé állította a kiállítókat és a zsűri munkáját is számos, a tárgyak csoportosításából adódó körülmény nehezítette. Ezeket a gondokat tizenegy évvel később úgy próbálták orvosolni, hogy a négyszög alakú csarnok oldalsó részeiben a csoportkiállításokat, míg a hosszanti csarnokokban a nemzeti kiállításokat helyezték el. Ez azonban nem oldotta meg teljes mértékben a világkiállítások rendre visszatérő módszertani problémáját, a kiállítási tárgyak tematikus és nemzeti csoportosítását egyszerre érvényre juttatni kívánó elrendezésének kérdését.

A központi csarnok a Mars-mezőn helyezkedett el, az óriási csarnokkomplexum a Szajna parttól az École Militaire-ig



1. kép: A csarnokok összképe a Trocadero felől. Párizs, Archives Nationales F12 4281

terjedt. A két főhomlokzat kialakítása egymással megegyezett, a gépek, nyersanyagok és gyáripár termékeinek bemutatását szolgáló csarnokok indítását a főhomlokzatokon egy-egy kiemelkedő, vasszerkezetű kupola jelezte. Ezen csarnokok kialakítása teljes mértékben megegyezett egymással: a három csarnokot két nyitott, utcaszerűen kialakított sétatér fogta közre, amelyek közül a déli a Rue des Nations – Nemzetek utcája – nevet kapta. A Nemzetek utcájának pavilonjai valójában a csarnokban elhelyezett egyes nemzeti tematikus kiállítások bejárataként működtek, az ideiglenes céllal, elsősorban fából és gipszből felépített pavilonok reprezentatív homloksort alkottak. A komplexum közepén egy hatvanöt méteres belső udvart alakítottak ki, itt helyezték le Párizs város pavilonját és a Szépművészeti Pavilont.

Az osztrák-magyar pavilon létrejöttének háttere

A világkiállítás hírére 1876-ban ellentmondásosan reagáltak ausztriai és magyarországi ipari és kereskedelmi körök. Bécsben az 1873-as gazdasági krízis és a hatalmas deficitet felhalmozó világkiállítás emléke még visszatartó erővel bírt. A bécsi francia nagykövet 1876. október 1-jén keltezett jelentése arról tájékoztatta a francia szervezőbizottságot, hogy a budapesti székhelyű Magyar Kereskedelmi Kamarában élénk érdeklődéssel fordultak a következő párizsi világkiállítás felé.⁸ A Monarchia megfelelő párizsi reprezentálásának ötletét végül a bécsi iparos körök is támogatták gazdasági érdekeik miatt. A hivatalos állami felkészüléssel párhuzamosan ausztriai és magyarországi illetőségű állampolgárok civil kezdeményezésére létrejött egy nem hivatalos bizottság is, a kiállítók hatékony informálása és a kiállítás közös sikere érdekében.⁹

A pavilon építéstörténetének kezdetéhez tartozik az a levél, amelyben az Osztrák-Magyar Bizottság a Nemzetek utcája pavilonjainak kivitelezési költségeinek áthárítása miatt tiltakozott a francia szervezőbizottságnál.¹⁰ A 100.000 frank összegre rúgó beruházás bécsi elutasítása ugyan rosszallást váltott ki francia kormánykörökben, a helyzet megoldására a francia kormány mégis minden lehetséges eszközt bevetett. A Monarchia részvételében érdekelt francia körök nyomására a költségek átvállalásáról 1877. január 23-án kedvező döntés született Párizsban¹¹ ezt követően a bécsi törvényhozás 1877. február 14-én 175/37 arányban megszavazta az igényelt 600.000 forintot a párizsi kiállítás ausztriai részére.¹² A magyar kiállítás költségeiről nem ismerünk levéltári forrásokat.

Az 1878-as párizsi világkiállításon Magyarország bemutatója a Monarchia teljes kiállítási területének harminc százalékát foglalta el, ez volt az utolsó alkalom a világkiállítások történetében, amikor Magyarország a dualista Monarchia integráns részeként mutatkozott be. A birodalmi patriotizmus szellemiségét tükrözte a kiállító államokat bemutató francia nyelvű kiadvány Osztrák-Magyar Monarchiával foglalkozó kötete is.¹³ A Monarchiát és az azt alkotó államok történelmének összefüggéseit tárgyaló kiadvány Ausztria és az örökös tartományok történelmét mutatta be, Magyarországgal csak kis mértékben, főleg az ausztriai történelmi eseményekhez kapcsolódva foglalkozott.

A osztrák-magyar pavilon stílusa és berendezése a Monarchia külpolitikái érdekének leképeződése volt, ez a pavilon németes jellegzetességeit kiemelő korabeli kritikákban is megfogalmazódott. A Németországgal szövetséget kereső politikát mind az osztrák, mind a magyar fél sajátos érdekei mentén fogadta el, ez azonban a történelmi események interpretációjára is hatással volt. A porosz győzelemmel végződött franciánemet háború és a párizsi Kommün árnyékában a bécsi – és a

különálló külpolitikával nem bíró budapesti – kormányzat lojális maradt a közös szövetségeshez, Németországhoz. Az ebből a diplomáciai helyzetből adódó történelemfelfogás azonban kizárt minden olyan szempontot, amely a Habsburg-ház hatalombirtoklását megkérdőjelezhette volna, vagy a Monarchia egyéb államalkotó nemzeteinek történelemfelfogását akár a legkisebb mértékben is tükrözte volna. Ez megnyilvánult mind a Monarchia kiállításának katalógusában, mind a kiállítás installálásában, mind a kiállításnak otthont adó épület „jellegzetes” birodalmi stílusában. Ez a történelemkép tehát nem vetett számot az akkor már tizenegy éve közjogi értelemben is részben független Magyarországgal, illetve a Monarchia egyéb más államalkotó, vagy olyan kulturális-gazdasági szempontból meghatározó részeivel, mint Horvátország, vagy Csehország. Az Osztrák-Magyar Monarchia akkor aktuális helyzetét, világpolitikai pozícióját kizárólag Ausztria történelméből és a Habsburg-ház uralkodásából tartotta levezethetőnek.

A világkiállításon kiosztott kitüntetések adományozásával kapcsolatban a francia Mezőgazdasági és Kereskedelmi Minisztériumból a külföldi szekciók vezetőjének küldött levél a Bécsből irányított összbirodalmi szemlélet diplomáciai alkalmazásáról tanúskodik.¹⁴ Ebben nyomatékosan felhívták a figyelmet arra, hogy a kitüntetetteket tartalmazó listát az Osztrák-Magyar Monarchia (Empire Austro-Hongroise) címszó alatt jelentessék meg és ezen belül érvényesüljön külön az ausztriai és a magyarországi kiállítók és díjazottak felsorolása. Az 1873-as bécsi világkiállítástól eltérően, ahol a birodalomalkotó Magyarország egy meghívott külföldi ország teljes jogú státusával bírt, az 1878-as párizsi világkiállításhoz az Osztrák-Magyar Monarchia kapott meghívást.¹⁵

A Gustav Korompay tervezte osztrák-magyar pavilon

A világkiállításra felépített Nemzetek utcája a szervezők szándéka szerint áttekintést kívánt adni az egyes nemzetek építészetről. A Mars mezőn álló három hosszanti csarnok belső oldalához közvetlenül hozzáillesztve építették fel a kiállító országok nemzeti építészét tükröző homlokzatokat, amelyek valójában a nem szabadon álló pavilonok ritka példáinak számítanak. A kiállítási csarnokhoz hátoldalával kapcsolódó építményekre efemer jellegük, önálló kiállítási és nemzeti reprezentációs funkcióik miatt indokolt a pavilonként tekintenünk, szemben a korszak ismertetőiben gyakran előforduló homlokzat kifejezéssel.¹⁶

Az öt részből álló angol pavilon összetett építmény volt: része volt egy Queen Anne stílusban épített ház, a walesi herceg Erzsébet stílusú pavilonja, a Dulton & Company terrakotta homlokzatú háza, egy óangol ház és egy III. Vilmos idejéből származó favázas falazatú lakóház. Mellette az Egyesült Ál-



2. kép: Az angol pavilon. Párizs, Archives Nationales F12 4281

lamok favázas háza állt. E mellett Svédország és Norvégia homlokzatai voltak láthatóak. A buddhista templomot utánzó japán pavilon mellett a pagoda formájú kínai építmény állt. A spanyol pavilon az Alhambra hispano-mór építészeti nyelvének modern adaptációja volt. Az osztrák-magyar pavilon mellett állt a hagymakupolás templomok építészeti formavilágát tükröző orosz pavilon, melyet a nagy portikuszt utánzó svájci pavilon követte. A késszürke gránitból, márványból és homokkőből készült belga pavilont a kiállítás zárása után a francia kormány megvette. A festett márvány díszítésű, favázas görög pavilon Periklész korának építészetét hivatott megjeleníteni. Dánia pavilonja a téglapítészeti és a kőfaragás ötvözeteként, copf stílusban készült el. A farácsos tunéziai pavilonon kívül láthatták még az érdeklődők, a XVI. századi későgótikus, korareneszánsz és mór elemeket ötvöző portugál, és a német reneszánsz építészeti idéző holland pavilonokat. A Rue des nations koncepciója nyomán megszületett pavilon-sorozat sem az építészeti fejlődéséről, sem az egyes országok nemzeti építészetről nem nyújtott hű képet, komoly építészeti tanulmányozás szempontjából érdektelen volt.

Az osztrák-magyar pavilon betöltötte a Nemzetek utcájának homlokzat-architektúra szerepét, az árkádívek alatt egy pavilonon kívüli kiállítótér is létrejött.¹⁷ A világiállításon hivatalos tudósítónak dolgozó Ney Béla szerint a pavilon „bécs-budapesti építésznek tulajdonképpen characteristicon-ját képezi, mely szerint a közönséges, használati czelokra szánt épületeket is monumentumokká fejleszteni erőlködünk s minthogy aránylag szegények vagyunk, valódi anyagok helyett surrogatumokkal képzelünk segíteni magunkon.”¹⁸

A bécsi francia nagykövetségen 1877. január 10-én elkezdett levél¹⁹ fontos részleteket árul el a pavilon eredeti koncepciójáról is: az osztrák-magyar pavilont eredetileg a végül megvalósulttól alapvető koncepcionális szempontokban eltérő terv alapján akarták felépíteni. Erről tanúskodik az a levél, amelyet a francia diplomáciai levéltár őrzött meg: „[Az osztrák-magyar pavilon] nélkülözi a monumentalitást, a Monarchiában gyakran előforduló építészeti típusok vonzó és tanulságos megjelenítései, a tiroli kastélytól régi innsbrucki vagy budapesti épületekig.”²⁰ A eklektikus építészeti terveket végül elvetették, ezt követően került sor a Gustav Korompay-féle pavilon kialakítására. Az építészeti koncepció és a tervek módosításának időpontjára és körülményeire irányuló kutatásaim eddig nem vezettek eredményre.

Az 1878-as párizsi világiállítást osztrák-magyar közös pavilonját a tervek fennmaradt aláírás alapján Gustav Korompaynak tulajdoníthatjuk. Gustav Korompay (1833-1907) tanulmányait a bécsi *Polytechnikumban* kezdte, majd 1853-1858 között a bécsi *Akademie der Bildenden Künste*-en folytatta. Fontos szerepet vállalt az 1873-as bécsi világiállítást épületeinek tervezésében is Carl Hasenauer mellett. Ezt követően Párizsban és Marseille-ben dolgozott, egyes adatok szerint 1880-as években megszerezte az „*Architecte inspecteur de 1er classe de la ville de Paris*” címet, az 1878-as világiállításon végzett építészeti munkásságáért pedig megkapta a császári építőmester címet.²¹ Az építész magyar származására nem került elő bizonyíték, a források osztrák származásúnak tartják. A Vasárnapi Ujság beszámolójában előforduló „Korompay Gusztáv építész-hazánkfia” kifejezés a tervezőre mint a közös haza, a Monarchia szülöttére utalhat.²²

A pavilon tervezésében Kauser József (1848-1919) nehezen tisztázható feladatot vállalt. Feltételezhető, hogy fő munkája a magyar osztály berendezése volt, ezzel párhuzamosan az installáláshoz kapcsolódó építészeti feladatokat elvégzése is



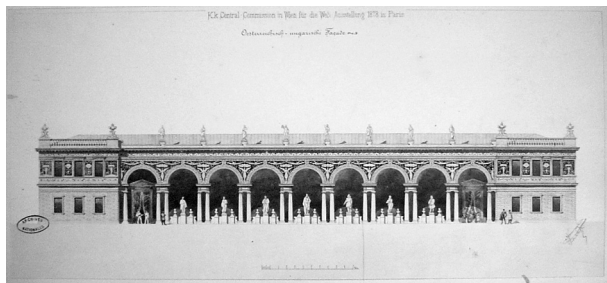
3. kép: Az osztrák-magyar pavilon összképe. Párizs, Archives Nationales F12 4281



4. kép: Az osztrák-magyar pavilon homlokzata a Rue des Nations felől. Párizs, Archives Nationales F12 4281

rá hárulhatott. Kauser József műszaki tanulmányait apja vezetése mellett kezdte meg, majd a budapesti, később a zürichi Műegyetemen folytatta. Párizsban az *École des Beaux-Arts*-n szerzett diplomát.²³

Párizs város pavilonja és a Szépművészeti pavilon közötti parkos terület oldalában felhúzott osztrák-magyar pavilonra szerencsés elhelyezkedéséből adódóan kedvező rálátás nyílt. A páros oszlopok által tartott árkádívek monumentális hatást biztosítottak az épületnek. A pavilon homlokzatát nyolc dór fejezetű oszloppárról indított árkádívek ritmusa határozta meg. Az ívek feletti és közötti felületeket sgraffito díszítésű felület töltötte ki, az oszloppárok felett medalionokban kiemelkedő osztrák és magyar történelmi személyek neveit lehetett olvasni: Joseph Ressel mérnök, Fischer von Erlach építész, Joseph von Fürich osztrák festő, Georg Raphael Donner szobrász, Wolfgang Amadeus Mozart zeneszerző, Franz Grillparzer költő. Az osztrák és magyar kiállítási terület 70/30-as arányú felosztása a szellemi nagyságok tekintetében is hasonló súlyozás alá esett, az osztrák személyiségek mellett a homlokzaton két magyar, „a magyar bárd, Petőfi és a gyáros Széchenyi” nevét olvashatták a látogatók.²⁴ A sgraffitóval díszített felületen hosszanti irányban egy lépcsőzetes párkány húzódott végig végig, amely felett folytatódott a sgraffitós díszítés. A homlokzatot tömör falú attika zárja le, az épület tetején az oszloppárok felett a Művészet, a Tudomány, a Kereskedelem, az Ipar, a Hajózás, a Bányászat, a Me-



5. kép: Az osztrák-magyar pavilon terve. Párizs, Archives Nationales F12 4281

zőgazdaság és az Állattenyésztés attribútumait tartó allegorikus szobrok álltak.²⁵ Az árkádsort oldalt egy-egy kétszintes, három-három ablakkal osztott, enyhén előreugró rizalit fogta közre, amelyek alsó szintjét erőteljes gyémántkváder díszítette, a felső szinten az épület középső részére jellemző sgraffito dísz folytatódott. A rizalitok tetején balusztrádos attika húzódott, sarkain figurális, de ismeretlen témájú szoborkompozícióval. Az épület előtt az osztrák és a magyar zászló jelezte az osztályok nemzetiség szerinti elhelyezkedését, jobbra volt a magyar és balra az osztrák részleg. Az oszloppárok között, a loggiás bejárat részben szobrokat helyeztek el, a bejárat kapuknak is helyt adó fal elé építészeti tervek bemutatató állványok kerültek. Az árkádívek alatt, a császár szobrának két oldalán több szobor volt látható: az Ötvösség és a Tudomány perszonifikációi, valamint Beethoven, Dürer, Michelangelo, Prométheusz szobrok. Charles Blanc a kiállításról írt beszámolójában az osztrák-magyar pavilon alatt bemutatott művek közül elsősorban a magyar vonatkozásúakat emelte ki, de írása nem volt tárgyi tévedésektől mentes.

A magyar osztályon belül különleges súllyal bírt a magyar oktatásügy intézményeinek bemutatása. A kiállításra elkészített Magyar Pantheon című kiadvány a leghíresebb magyarok portréin kívül tartalmazta az építészeti rendek modelljeit, valamint egyéb fontos művészeti rajzokat és modelleket. Ybl Miklós a Szent István Bazilika terveit, a főváros és a Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium Szkalnitzky Antal, ifj. Koch Henrik és Kolbenheyer Ferenc iskolaterveit mutatta be. Láthatóak voltak még Wéber Antal bérház- és palotatervei, Steindl Imrének a vajdahunyadi várról hallgatóival együtt készített felvételi rajzai. Pártos Gyula a kecskeméti városháza meg nem valósult tervei, Rauscher Lajos a Mintarajztanoda, Kauser József és Feszli László a Deák-mauzóleum pályázatán harmadik díjat nyert terveivel mutatkoztak be, a fővárosi mérnöki hivatal vezetőinek és tagjainak tervei mellett.

Az Osztrák-Magyar Monarchia pavilonja nem aratott osztatlan elismerést építész körökben. Charles Blanc a Francia Akadémia és a *Collège de France* professzora a pavilon neoreneszánsz sgraffito díszítményét, s magát az egész építményt elsősorban annak németes ízlése miatt tárgyalta.²⁶ A Korompay-féle épületet Giovanni Sacheri-nek a világkiállításra emelt modern épületekről szóló, több nyelven kiadott, színes akvarellmások is tartalmazó kiadványa meg sem említette.²⁷ A kiállítást bemutató francia nyelvű díszalbum a többi nemzeti pavilon esetében használt dicsérő hangneme kritikákkal szemben egy „ünnepélyesnek szánt, de fekete sgraffitóival csak szomorúra sikerült” épületként emlékezett Ausztria és Magyarország közös pavilonjáról.²⁸

Az osztrák-magyar kiállítási pavilonról csak kevés információ jutott el a magyarországi közönséghez. A kiállítás épületeiről és a tárgyak csoportosításáról csak egy általánosságokat tartalmazó beszámolót közölt a korszak legfontosabb magyarországi építészeti szaklapja, a *Bauzeitung für Ungarn*.²⁹ A kor két népszerű magyar nyelvű képes újságja, a *Vasárnapi Ujság*³⁰ és a *Magyarország és a Nagyvilág*³¹ a párizsi világkiállításról rendszeresen színes tudósításokban számoltak be, de a Monarchia párizsi pavilonjáról csupán kis forrásértékű híreket közöltek. De nem nevezhető részletesnek az idegen nyelvű szakajtó sem. A kor mértékadó német nyelvű építészeti szaklapja az *Allgemeine Bauzeitung*, talán a fagyos francia-német viszony miatt, nem közölt tudósítást a párizsi világkiállítás épületeiről. A francia középítkezésekkel foglalkozó, César Daly szerkesztésében megjelenő *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* elsősorban a Mars mezei csarnokok és a Trocadero palota részletes bemutatásával foglalkozott több lapszámon át.

Az osztrák-magyar pavilon homlokzatának – a 'Rue des Nations' eszméjének megfelelően – a Monarchia jellegzetes építészetét kellett volna tükröznie. A közös pavilon – szakítva az első tervváltozat koncepciójával – nem egyes osztrák és magyar építészeti elemek keverékeként létrejött, eklektikus építmény lett, hanem a korabeli Bécs és Budapest neoreneszánsz építészetét idéző historizáló mű, amely nyitott árkádjával művészeti alkotásokat bemutató galériává vált. Ney Béla a világkiállításon bemutakozó nemzetek építészeti jellegzetességei kapcsán hívta fel a figyelmet a nemzeti építészeti stílus kialakításának fontosságára: „[...]meg vagyok győződve arról, hogy az építő-művészet terén való önálló térfoglalás nem csak művészeti, hanem nemzeti szempontból is életkérdés reánk nézve [...] mert mindaddig, míg a „nemzetek utcájába” nem tudunk *minket jelentő* és jellemző homlokzatot állítani [...] alig fog a világ tudomást venni önálló létünkről s a művelt nemzetek alig fognak helyet engedni saját soraik között.”³²

A Gusztav Korompay féle osztrák-magyar pavilon a párizsi világkiállításra felépített Nemzetek utcájának reprezentatívabb pavilonjai közé tartozott, mindazonáltal sem osztrák, sem magyar jellegzetességeket nem tükrözött. Reprezentativitását részint monumentális kialakítása, részint az előtte lévő szabad térrel jól kommunikáló, nyitott loggiás kialakítás kölcsönözte. A francia szervezők azonban a kiállító országoktól építészetük tipikus – sajátosan nemzeti – karaktereinek kidomborítását kérték. Az első tervváltozat összbírodalmi gondolatot tükröző eklektikája nem volt megfelelő az osztrák-magyar kiállítási bizottság céljainak. A sajátos nemzeti jelleget mutató eklektikus architektúra helyett megvalósult neoreneszánsz pavilon más jellegű politikai és kulturális üzenettel bírt, összbírodalmi üzenetét a nemzeti jellegzetességeket nélkülöző kialakítása miatt tölthette be. A kezdeti tervváltozatban megnyilvánult soknemzetiségű bírodalom-kép eklektikus megfogalmazása helyett a megvalósult pavilon, az 1870-es években Bécs és Budapest építészetére egyaránt jellemző divatos neoreneszánsz stílus alkalmazásával, egy nemzetek felett álló, kortalan és politikailag leginkább konfliktusmentes megoldást kínált. A pavilonról mind mennyiségében, mind minőségében jelentéktelennek tartható beszámoló az azt sugallják, hogy az építmény építészeti sematizmusa a kortársak számára is egyértelmű lehetett. A pavilon nem volt több egy újabb variációnál a korszak neoreneszánsz stílusú épületeinek sokaságában.

Jegyzetek

- 1 A tanulmány megírásához kapcsolódó kutatás Klebelsberg Ösztöndíj révén vált lehetővé.
- 2 A magyar diplomácia németbarát irányultságáról bővebben lásd: ifj. BERTÉNYI Iván: *A „magyar birodalmi gondolatról”*. In: *Kommentár* (2007) 4. sz. 54. Az Andrássy Gyula által irányított Habsburg külpolitika magyar vonatkozásairól lásd: DIÓSZEGI István: *A magyar külpolitika útjai*. Budapest, Gondolat, 1984. 11–183.
- 3 Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères. Archives Direction Commerciale. Exposition de Paris 1878. Minutes. 471. csomó. Jelzet nélküli anyag. Szerző saját fordítása.
- 4 Sorrendben: Anglia, Brit-India, Ausztrália, Brazília, USA, Svédország és Norvégia (Skandináv államok), Olaszország, Japán, Kína, Spanyolország, Ausztria, Magyarország, Oroszország, Svájc, Belgium, Görögország, Dánia, Közép- és Dél Amerikai Köztársaságok, Perzsia, Egyiptom, Portugália, Hollandia.
- 5 Commission consultative des travaux artistiques. Procès-Verbal de la Séance du 29. Juin. 1877. Archives National. F 12 3490.
- 6 Bivaly, Rinocérosz, Bika, Ló – Fremier, Jacquemart, Cain, Rouillard alkotásai. Commission consultative des travaux artistiques. Procès-Verbal de la Séance du 14. Juillet. 1877. Archives National. F 12 3490.
- 7 Commission consultative des travaux artistiques. Procès-Verbal de la Séance du 1ère. Juillet. 1877. Archives National. F 12 3490.
- 8 Archives Nationales de France. F 12 3295. Organisation. 1876. október 30. No. 9.
- 9 A bécsi nagykövet jelentése: Archives Nationales de France. F 12 3295. Organisation. 1877. december 11. No. 2173/II.
- 10 Archives Nationales de France. F 12 3295. Organisation. 1876. december 5. Jelzet nélküli dokumentum.
- 11 Erről a Francia Külügyminisztérium konzuli osztálya tájékoztatta a közös nagykövetet 1877. január 30-án: Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères. Archives Direction Commerciale. Exposition de Paris 1878. Minutes. 471. csomó. 113. számú levél. Ugyanennek hivatalos másolata de Vogué nagykövetnek címezve: Archives Nationales de France. Organisation. F 12 3295. 1877. január 25.
- 12 Archives Nationales de France. F 12 3295. Organisation. 1877. március 3. No. 22.
- 13 LAMARRE, Clovis: *L’Autriche-Hongrie et l’exposition de 1878*. in: *Les pays étrangers et l’exposition de 1878*. Paris, Delagrave, 1878.
- 14 Archives Nationales de France. F 12 3295. Organisation. 1878. október 8. No. 13051.
- 15 Archives Nationales de France. F 12 3295. Organisation. 1878. október 8. No. 13051.
- 16 NEY Béla: *Jelentés a Párisi 1878-iki közkiállításról építészeti szempontból*. In: *A Közmunka és Közlekedési Magyar Királyi Minisztérium kiadványai*. 15. füzet. Budapest, 1880. 16–17.
- 17 A francia diplomáciai levelezésben rendre az „ornamentation extérieure de la section” – vagyis a [nemzeti] „részleg külső díszítése” kifejezés fordul elő. A pavilon szó etimológiájáról a tárgyalt korszakban lásd: BUGÁR-MÉSZÁROS Károly: *A sokarcú pavilon*. In: *Pavilon építészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Kiállítási katalógus. Budapest, OMvH Magyar Építészeti Múzeum, 2001. 47–54.
- 18 NEY, 1880. 12–13.
- 19 Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères. Archives Direction Commerciale. Exposition de Paris 1878. Minutes. 471. csomó. Jelzet nélküli anyag.
- 20 Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères. Archives Direction Commerciale. Exposition de Paris 1878. Minutes. 471. csomó. Jelzet nélküli anyag.
- 21 <http://www.architektenlexikon.at/de/316.htm>. Utoljára letöltve: 2010. 01. 20.
- 22 Mi ujság? A párisi nemzetközi kiállítás. In: Vasárnapi Ujság. XXV. évf. 1878, (18.), 288.
- 23 SISA József: *Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XLV. (1996). 172. és 20. jegyzet.
- 24 BITARD, A.: *L’exposition austro-hongroise*. In: *L’exposition de Paris*. Paris, 1878, No. 19. 146.
- 25 BITARD, 1878. 146.
- 26 BLANC, Charles: *Les Beaux-Arts à l’exposition universelle de 1878*. Paris, 1878. 56–57.
- 27 SACHERI, Giovanni: *Le costruzioni moderne di tutte le nazioni alla esposizione universale di Parigi del 1878*. Studio Critico Comparativo. Torino, 1883.
- 28 GONSE, Louis: *Coup d’œil a vol d’oiseau sur l’Exposition Universelle*. In: *Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs. L’art moderne*. Szerk: GONSE, Louis. Tome I. Paris, 1879. 14.
- 29 *Pariser Weltausstellung-Briefe I–II*. In: *Bauzeitung für Ungarn*. 1878. 22. és 26. sz. 114 és 174.
- 30 *A párisi nemzetközi kiállítás*. In: Vasárnapi Ujság, 1878, XXV. évf. (18.) 277–278.
- 31 *A párisi nemzetközi kiállítási paloták*. In: *Magyarország és a Nagyvilág*, 1878. XV. évf. (1.) 12.
- 32 NEY, 1880. 33.

The representation of Austria-Hungary at the 1878 Paris World Exhibition

The World Exhibition held in Paris in 1878 was an important event for the French Republic. After the defeat in the Franco-Prussian war and the Commune, the French Government decided to organize a world exhibition with the aim of retrieving the image of the country. This occasion served as a good opportunity for the Court of Vienna to show up an image of the Austro-Hungarian Empire as both an economically and culturally unified country. This image needed a supranational representation and the complete neglect of the cultural and ethnical diversity of the empire. The series of national pavilions were in fact joint exterior parts of the exhibition galleries, also known as the International Façade, which served as side entrances to national exhibition spaces. There are only written sources on the first plan of the Austro-Hungarian pavilion. It would have been composed of different architectural elements taken from different regions of the empire. The pavilion that was eventually built showed a radically different image. The neo-renaissance façade of the Austrian architect Gustav Korompay fitted well not only with the neo-renaissance architectural trends of the 1870s in Vienna and Budapest, but also the supranational character of the empire.

Az építészet és a politikum viszonya, sajátos kapcsolati rendszere rendszerint szenvedéstörténeti narratívákra ke- resztül ismert. Ez az elbeszéléstípus a politika nyomását, forma-, és stíldiktátumait állítja szembe az alkotó én és a mű- vészet – általánosságban pedig a médium autonómiájával. Az alkotó ebben a helyzetben elszenvedi a mű létrejöttékor fenn- álló körülményeket, sőt eme presszió kontextualizálja a tárgy jelentését, mi több; egyetlen szűk értelmezési ösvényen tartja azt. A műtárgy jelentését, autonómiáját ebben az esetben az ellenállás, az autokráciával szembeni immanens kritika jelen- ti, és fordítva: kritikaként, az ellenállás gesztusaként értelme- zett a mű szinte minden rétege.

A műfaji öntörvényűség és a diktátum közötti eleve kódolt konfliktus feloldását rendszerint az idő jelenti. Mihelyt füg- getlenné válik az alkotás a saját korának szinkron kontextu- saitól, a művészettörténet-tudomány diakron módszere egy új összefüggérendszerbe, stíltörténeti, hermeneutikai vagy épp fenomenológiai keretbe helyezi azt. A korábbi „szenve- déstörténet” így „üdv-történetté” válik, ezzel párhuzamosan pedig a tárgy által képviselt kritizmus, ami fontosabb, e kri- tika által a tárgynak tulajdonított jelentőség is gyakran eltűnik. Ennek legfőbb oka az, hogy az utókor számára egyre kevésbé nyilvánvaló és rekonstruálható, ezzel pedig relativizálódik, jelentőségét veszíti az a szellemei légkör melyben az adott műtárgy a kritikai hatását kifejtette. A diakron szemléletű művészettörténet az alkotásokat nem egykorú hatásmecha- nizmusuk, hanem saját metodológiája szerint, a szobrokat gyakran tárgyként, a festményt pedig gyakran a vászonra hordott festékfoltokként kezeli.¹ Hovatovább, ez a folyamat sem kritikamentes. A mód, ahogy a művészet-, és építészet- történet az érvényességi körébe vont tárgyakat kanonizálja, önmagában is kritikai gesztus, csak hogy ez már a tárgy felé irányul.

A narratívák e dinamikája, vagyis a szenvedéstörténet üdv- történetté – vagy közönné – válása, illetve a szenvedéstör- ténet és a kritikai operacionalitás párhuzama tehát az eltérő kortárs pozíciók egyidejűségének, illetve a pozíciók látványos időbeli változásának eredménye. A korlátok közé szorított al- kotói autonómia, illetve eme korlátozottság okán a műnek tu- lajdonított külső szemléletű, kritikai jelleg a politikai kontex- tus által generált, inkább operacionális, semmint a műalkotás lényegéből származó, intencionális jelenség.

A művészi elszenvedés-elnyomatás – tehát a művészet és a politikum közötti zárt, belső pozícióból észlelt percepciók so- rozataként jelenik meg. Ez a zárt, belső, aktív pozíció mellett párhuzamosan létezik a külső szemlélet egykorú, a kritikát áhító (fantáziáló) pozíciója is, ami idővel – úgy az elszenvedés, mint a kritizmus vonatkozásában – épp hogy a művészet- történet leíró szemlélete okán semlegesül. Ennek a paradig- maváltással azonos értékű szemléletmódosulásnak példája az, ahogy épp napjainkra válik kutatható, mi több – különösen az építészeti alkotásainak tekintetében – szerethető stílussá a szocreál, vagy, ahogy még mindig az emlékezet vakfoltján helyezkednek el a hatvanas-nyolcvanas évek posztmiesiánus, a klasszicizáló posztmodernnel párhuzamosan létező, leg- inkább a Skidmore Owings & Merrill építésziroda és vezető tervezője Gordon Bunshaft által képviselt, stilisztikailag ne- hezen beazonosítható konzummodernizmus darabjai.

Az idő-, és a művészettörténeti szemlélet által generált, a kontextusok változásának majdhogynem természetesnek te- kinthető íve azonban csak részlegesen modellezi az építész- tet, különösen a diktatúrák építészetét, és annak utóéletét. E dinamika felettebb kontroverzív példája Albert Speer építé- szetének Léon Krier² által történő felfedezése, akinek soraiból az építészeti minőség okán egyfajta sajnálkozás olvasható ki a birodalmi épületek pusztulása miatt. A tanulmány – vegyes fogadtatásával együtt – a 20. századi diktatúrák építészetének összehasonlító értékelését és Speer építészetének oktatási in- tegrációját indította el. Ezzel együtt a klasszicizmusra utaló bármilyen épületrészlet, szerkezet; úgy a posztmodern egyik remekbe szabott darabja, a Stuttgarter Staatsgalerie (Robert I. M. Stern, 1977–1983), mint a Modern Irodalmi Múzeum marbach-i épülete (David Chipperfield 2002–2006) a vélt épí- tészeti múltidézés okán vált mégis komoly kritikai diskurzus tárgyává. Ha egy pillantást vetünk a kortárs német(országi) és orosz(országi) építészet legfrissebb eredményeire, akkor vilá- gosan látszik, hogy az imént felvázolt, a kritizmustól a tör- téneti neutralizálódásig feszülő ív – az orosz poszt-posztmo- dern példák esetében teljes, míg a ritka német példák eseté- ben hiányos.

Míg a kortárs orosz építészek görcsmentesen nyúlnak a sztálinista építészet és W. G. Gelfreikh által képviselt hagyó- mányokhoz, addig megkerülhetetlen a kortárs német(orszá- gi) építészet és általában a kulturális közeg intranzigens iko- noklasztizmusa, mely az „üdv-történet”³ elmaradásához vezet. A forma és a figurativitás eme kritikus szöveghelyként történő azonosítását Hermann Albert német művész személyes leírá- sa is segítheti, aki a műfajoktól függetlenül a német értelmiség és művészeti élet dilemmáját is megfogalmazta, amikor bizo- nyos festészeti zsánerek problémáiról nyilatkozott.⁴ A tájkép- ekéhez hasonló, felettebb problematikus zsáner az építészeti realizmus,⁵ amely Németországban birodalmi szimbólum- ként, Oroszországban viszont élő építészeti tradícióként je- lentkezik. A két felfogás között – megelőzve e tanulmány első tézisést – az épületek természetes rekontextualizálódási képe- sége illetve eme képesség blokkolása, ellehetetlenítése áll.

Egy táblakép kontextusváltásának típuspéldája az, ahogy eredeti környezetéből kiszakítva egy múzeum falán jelenik meg. Az építészet mibenlétéhez – ha úgy tetszik hitelességé- hez – szinte elválaszthatatlanul kapcsolódik a hely, az a téri környezet, ahol épült, az a táj, amit alapvetően vizuális szer- veződésként tekintve az épület rendkívül markánsan progra- moz. Az épületek fizikai kontextusváltása a körülöttük lévő városkép fokozatos változásával jóval elnyújtottabb amplitúdó mentén persze megtörténik, mint ahogy az ismert a szobrok, agy táblaképek esetében. Bizonyos épületegyüttesek áttelepí- tésére, múzeumba szállításának⁶ extrém példáitól eltekintve, az épületek kontextusváltása rendszerint az időben változó szimbólumértékük, illetve a rendeltetésük, funkciójuk állan- dó alakulásával következik be. Az épületeknek ez az idővel és a használattal bekövetkező természetes kontextusváltása teszi lehetővé azt, hogy az egykoron hatalmi/elnyomó szim- bólumoknak tekintett alkotások a környezetükbe olvadva, új funkciókat kapva már függetlenedjenek egykori jelentésüktől. Ez a jelenség természetesen meg is fordítható, mint ahogy oly gyakran meg is fordul. Budapesten a Terror Háza Múzeum

(F. Kovács Attila 2002.) körbekeretése tudatos történelmi rekontextualizálás, visszavetítés. Az Andrássy út térfalának megjelölése és felszakítása egy rendkívül tudatos gesztussal annak érdekében történt, hogy magakadályozza azt, hogy az épület visszasüppedjen a promenád palotáinak sorába. Ehelyütt a jelenbe olvadás természetes, a tárgyi emlékek és a vizuálisan áruklódó jelek gondos eltüntetésével rendkívül felgyorsított folyamatát a múlta vonatkoztatás markáns építészeti gesztusa és a ház mnemotechnikai funkcióval való felruházása állította meg. Albert Speer életművénél és a birodalmi építészet nagy részénél a jelenbe olvadás azonban nem történt meg. A dinamittal és buldózerekkel végzett ördögűzés célja az volt, hogy „elhallgattassa a korokról fecsegő köveket.” Ez egyfelől sikerült, másfelől viszont, a jelenbe olvadás megállításával, az épületek lassú, természetes kontextusváltásának ellehetetlenítésével ezek a házak és a hozzájuk kapcsolódó stílusok, építészeti forma-, és részlet-együttesek az építésük korába is fagytak és szükségszerűen politikai szimbólumként is konzerválódtak.

A második világháború után tudatosan – és érthető szempontok alapján – lerombolt berlini kormányzati épületek végletesen a saját koruk borzalmához kötöttek. Eme időköztöttséget – ráadásul az épületek egyetlen létmódját jelentő, azok médiumaként szolgáló technikai képek csak fokozzák. A valós enteriőrök élményét, a homlokzatok és épülettömegek hatásának elmúltával, vagyis a házat őrző kollektív emlékezet elhalványulásával a Reichskanzleinek egyetlen, meghatározott képsorozata maradt fenn, melynek ikonográfiája – hogy ti. épületeket ábrázolnak – a staffázs és a figurák szintjén is folyamatosan kiegészül Adolf Hitler, és a náci vezetők alakjaival, a díszegyenruhás SS örökkel, vagy az egységek őrsgévváltásával. A technikai képek – a kort rendkívül expresszíven jellemző technikai kidolgozottságuk, fekete-fehér megjelenésük és propaganda szempontokból megszürt mivoltuk okán ugyanis kérlelhetetlenül egyjelentésűek, direktek. Beállításától és kompozíciós szabályaitól függetlenül a mellékelemek egy bizonyos korhoz kötött, időbe fagyott pillanatról árulkodnak. Ezeknek a képeknek ezért nincs alternatívája, nem helyettesíthetők olyan újabb sorozatokkal, melyek a ruházkodás, a technikai kiegészítők, vagy a fejlődő képrögzítési technikák révén nyújtanak kezüket a mai kor – ez épp aktuális jelen felé. Épp a kérlelhetetlen és alternatívamentes vizuális világ okán lesznek eme képek többek, mint pusztá ábrázolatok és válnak imágóvá, a rajta rögzítettek pedig a hatalomtól elválaszthatatlan szimbólummá. A Reichskanzlei csakis olyan képeken keresztül rekonstruálható, melyek lehetetlenné teszik az épület kontextusváltását. Ezek a technikai képek egyetlen és kizárólagos „valóságot” illusztrálnak, amely sohasem fogja átadni helyét új, alternatív „valóságoknak”. Ezekről a házakról a fennmaradt ábrázolatok visszavonhatatlanul és végérvényesen egy bizonyos kor rekvizitumaiként, egy bizonyos kor borzalmához, illetve az azt felidéző, hordozó egyéb elemekhez kötöttek. Eme képi kötöttség okán a kor, a ház és az ikonográfia egyetlen egységet képeznek, melyben az építészet, annak reprezentációja és az azok színfala előtt lezajlott borzalom megbonthatatlanul összefonódnak. Albert Speer Reichskanzleinek képei tehát nem építészeti dokumentumok. Jóval többek annál. Egy építészeti alkotás kontextusváltását – ebben az esetben annak a pusztá lehetőségét, hogy például a diktatúrák építészetéről építészetként nyilatkozzunk – az idő és a funkciók változása jelenti. Csakhogy a képek épp ezt a váltást lehetetlenítik el.

E tanulmány tézise az, hogy a funkcionális kontextusváltás idővel semlegesíti az épületek eredeti szimbólumértékét és –

amennyiben ez lehetséges – új jelentéssel⁷ ruhazza fel azokat. A házak lerombolása, és egykorú képességük formájában történő konzerválásuk esetén ez a kontextusváltás eleve lehetetlen.

Az épületek ugyanis időbeli létmódjuk tekintetében nem mnemotechnikai eszközök. Ebbéli funkciójukat folyamatos erőfeszítések, a refunkcionalizálódás és a rekontextualizálódás folyamatának adminisztratív megakadályozása tartja fenn.⁸

E tézist éppúgy igazolja, a klasszicizmus – illetve bármilyen megnyilvánulása, a szimmetria, a tengelyesség, az oszlopsorok, a lépcsősorral emelt krepidómák és a posztamensek irányába mutatott általános bizalmatlanság, mint ahogy illusztrálja a nürnbergi egykori náci kongresszusi központ, illetve a berlini stadion funkcióitörténete. Egyik épület genezise sem elválasztható a Náci párt propagandagépezetétől. Az Olimpiai Stadion (Werner March, Walter March, 1934–1936) a sport és az olimpia eszményének kisajátításával éppúgy a párt és az árja faj felsőbbrendűségének hirdetését szolgálta – Hitler ebben a stadionban nem fogott kezét Jesse Owens-szel –, mint ahogy a nagygyűlések legfontosabb helyszínéül kijelölt Kongresszusi Központ is. A stadiont a II. Világháború során kevés bombatalálat érte, fennmaradását az is segítette, hogy a háború befejeződésével a Berlinben állomásozó angol csapatok főhadiszállása lett az épület. Az egyetlen lerombolt épületrész, a Glockenturm – harangtorony – volt, amit a náci archív filmfelvételek és dokumentumok tárolására használtak. A tornyot a szovjet csapatok véletlenségből gyújtották fel, ami a tűzvész során hatalmas kéménnyé válva olyannyira meggyengült, hogy az angol mérnökök a bontása mellett döntöttek. A tornyot 1962-ben tizenöt évvel a lerombolása után viszont az eredeti architektúrája szerint újjáépítették. A toronyban lévő harang hetvenhét métert zuhanva összetört, ám ezt is részlegesen restaurálták, mert kiváló páncéltörőrakéta-célpontnak bizonyult. A harang jelenleg egy kőtalapzaton, a stadion külső kertjében áll, a repedés mellett az alsó szélén pedig jól látható a díszítésére kiöntött szvasztika is.

Berlin újraegyesítésekor felmerült az ötlet, hogy a stadiont porig rombolják, esetleg a sorsára hagyva a római Colosseum mintájára önmagába omlasztják. A szimbolikus építészeti eutanázia helyett végül a felújítás és korszerűsítés mellett döntöttek, így a félig fedett stadion ma történelmi kontextusától egyre távolodva, hatalmi szimbolikáját épp a rekontextualizálása által megszüntetve, futballmérkőzéseknek ad otthont. A stadion e revitalizálással nem pusztán időszakos közösségi térré vált. A felújítással – különösképp a lefedéssel – a modern kori urbanisztika egyik kellékeként az európai futball önálló szabályai szerint minősített épülethálózathoz is csatlakozott, végelegessé téve a Birodalom időbe fagyott ikonikus épületeivel történő szakítást. Mindez két tényező: az idő és a refunkcionalizáció okán következett be. Folyamatosan e passzus tézisére utalva: e szakítás azonban lehetetlen, ha a rombolás a képekbe fagyasztja az időt, és/vagy ha a refunkcionalizáció elmarad.

Az időbe-, a jelenbe olvadásnak a stadion által képviselt példájától némiképp eltér a nürnbergi Dokumentációs Központ Múzeum (Günther Domenig 1998–2001) építéstörténete. Az Albert Speer által tervezett, torzóként fennmaradt épület-együttesnek ezt a darabját 1935-ben kezdték el építeni Ludwig és Franz Ruff tervei alapján. Az U alakú épület – végein egy-egy fejezőtornyúval a Colosseumot jelölte meg stilisztikai origóként. A félbemaradt épület tetőszerkezete már nem készült el, a háború utáni rendeltetése, egyáltalán, a fennmaradása sokáig kérdéses volt. A náci propagandagépezet legambiciózusabb nagygyűléseinek otthont adó, mintegy ötvenezer

ember számára tervezett, komor klasszicizmussal komponált épületorzó sorsa 1994-ben dőlt el, amikor Nürnbergben megalapították a Dokumentációs Központot és helyszínéül az egykori kongresszusi központ északi szárnyát jelölték ki. (A déli szárnyat a Nürnbergi filharmonikusok használják.) Az addig hasznosítatlan épület – funkció hiányában – önmagába zárult torzoként már elválaszthatatlanul összefonódott a közelmúlt borzalmaival, míg ugyanez a közelmúlt egészen más, épphogy a használat által sűrűre font sűrűn keresztül válik egyre homályosabbá a stadion esetében. Az egykori kongresszusi központ átalakítását Günther Domenig, az osztrák dekonstruktivizmus legjelentősebb képviselője végezte el. Domenig stratégiája a stíljelző mögötti alkotói szándékkal tökéletes összhangban a fejépilet eredeti térszerkezetét átfűrő új üveg-acél implantátummal egyben etikai állásfoglalást is jelentett úgy a történelmi múlt, mint saját náci bírójaként dolgozó édesapja kapcsán. Ritka eset az, hogy egy építészeti tett, a történelmi múlttal való elszámolás és egy már létező irányzat ennyire homogén egységként lépjen fel és az is ritka, hogy egy épület rekontextualizálása a folyamatos, nem panoptikum jellegű emlékeztetés jegyében történjen. Domenig érintetlenül hagyta a félig kész falakat, a fejet átszűrő diagonális acélláncza – az eredeti szerkezetektől hangsúlyos eltartással – pedig egyértelmű, kritikai pozíció felvétele. Noha Domenig intervenciója és ennek alapjául választott funkció célja távolról sem az épület domesztikálása, ezzel együtt meggyőződés – megismételve e tanulmány első tézisét – hogy a direkt mnemotechnikai gesztussal együtt is az egykori kongresszusi központ pusztá használat, refunkcionalizálása már elindította azt a kontextusváltást, amely – a stadion példájához hasonlatosan a szimbólumérték elvesztéséhez fog vezetni.⁹

Érdemes egy cseppet elidőzni az erőszakos, vagy adminisztratív rekontextualizálás-, és funkcionizálás különböző példáinál, ugyanis ezek korról korra, koronként pedig ellenkező előjellel is megismétlődhetnek. A modern építészet elleni gyilkosságként tekinthető az, ahogy a szovjet csapatok löstállót rendeztek be Mies van der Rohe totemalkotásában a bróni Tugendhat villában, illetve hasonló, erőszakos rekontextualizálás példáiként tekinthető az ahogy Kelet-Európában a II. Világháború után a főúri kastélyokkal, vagy a reprezentatív közintézményekkel bántak. Mindezzel ellentétes irányú, rendkívül problematikus funkció-, és szimbólumrestaurációként tekinthető a berlini Stadtschloss újjáépítésének ötlete. A berlini városi kastély Vilmos császár uralkodásának ideje alatt a Birodalom központja volt, építésén Karl Friedrich Schinkel és Friedrich August Stüler is dolgozott. 1918-ban innen, a kastély erkélyéről kiáltotta ki Karl Liebknecht a Német Szocialista Köztársaságot. Berlin kettészakításával ezt az erkélydarabot eredeti formájában meghagyva építették fel a kastély lerombolásával a Palast der Republikot, amit az újraegyesülés után lebontottak. Noha a bontás indokaként az épület azbeszttartalmú épületszerkezetét jelölték meg, nem lehet észrevenni a Stadtschloss újjáépítési szándéka mögött a szimbólum-rombolással összekötött jelentésrestaurációs kísérletet. A történelem viharai által többszörösen ellehetetlenített időbeni kontextusváltás elméleti esélye sem adott ebben az esetben, hiszen épp az „eredeti”, az „autentikus” a helyhez kötött mibenléte vált rendkívül bizonytalanná.¹⁰

Berlinben az Olimpiai Stadion és a nürnbergi dokumentációs központ párhuzamos funkciótörténetei, illetve épphogy eme történetiségtől megfosztott Reichskanzlei kizárólagos, és alternatív értelmezéseket rendkívül nehéz tévő képisége alapján belátható, hogy az építészet hatalmi szimbolikája fel-

tétlen időhöz kötött. Ikonográfiai beazonosíthatósága csakis kizárólagos képsorozatokon az idő egyetlen, kimerevített pillanatán keresztül értelmezhető. Alternatív képsorozatok, az épület létét időben is követő kétdimenziós dokumentációk és a természetes refunkcionalizáció esetén az épületek bekövetkezik az épületek kontextusváltása így elveszítik hatalmi szimbólumértéküket.

Jegyzetek

- 1 „Ne felejtsük el, hogy egy kép elsősorban nem harci mén, meztelen nő, vagy valamilyen történet, hanem lényegében sík felület, amelyet bizonyos rendszer szerint csoportosított színekkel fednek be.” A leírtak az *Art et Crique* 1890 augusztus 23-i számában jelentek meg a Nabis festőcsoport teoretikusa, Maurice Denis tollából, aki a cikket Pierre LOUYS álnéven jegyezte. Ez a kijelentés nem pusztán a táblakép-festészet platóni-arisztotelészi mimetikus tradíciójával történő szakítás, hanem – talán megengedhető anakronizmussal – a festészet reneszánsz alapokon nyugvó narratív hagyományának dekonstrukciója.
- 2 KRIER, Léon: *Krier on Speer*. In: *Architectural Review*, volume 173 (1983), 33–38. A szöveg egy korábbi változata: *Vorwärts, Kameraden, Wir Müssen Zurück*. In: *Oppositions*, vol. 24 (1981), Spring; újranyomatva In: *Oppositions Reader*. Szerk. K. M. HAYS. New York, Princeton Architectural Press, 1998. 401–411. Krier okfejtése – a kritikusai szerint a náciizmus felmentésének, relativizálásának szándékával – arról az alapról indul, hogy 1937-ben Albert Speer nyeri el a párizsi világkiállítás arany díját. Speert a szerző „megkérdőjelezhetetlen integritású, és szakmai minőségű” építésznek tartja. Vélekedésének ugyanakkor ellentmond Deyan Sudjic, aki Speerről, annak az oppor-tunista építésznek az archetípusról nyilatkozik, aki tökéletesen kiszolgálta megbízóit, akinek – ha Hitler a modern művészet fanatikusa – semmilyen problémát nem okozott volna Mies van der Rohe stílusában terveznie. Speert illető kritikájában Sudjic a birodalmi építész szakmai kvalitásait is megkérdőjelezi, utalva arra, hogy elégtelen rajztudása miatt Hans Pölzig műterme helyett a némiképp konzervatívabb Heinrich Tessenownál tanulhatott. Erről részletesebben: SUDJIC, Deyan: *Épület-komplexus*. HVG Kiadói Zrt, 2007.
- 3 Az „üdv történet alapját jelentő „szenvédéstörténet ugyanakkor relatív. Mies van der Rohe a Bauhaus utolsó igazgatója emigrálni kényszerül, míg Speerről az oppor-tunista építész arcéle vázolható. SUDJIC, Dejan: Id. mű. A Szovjetunióban honos tervezési gyakorlat végletes kiszolgáltatottságát illusztrálja egy legenda. Ezek szerint az egyik magasház tervezettségén az építész összevont, az épület tükröszimmetrikus homlokzatának két variációját egyetlen rajzon ábrázolta. Sztálin bólintott a megoldásra, csak hogy – egy lapon lévén a két megoldás – nem volt világos, hogy melyikre. Ezért az épületet a szimmetriatengely mentén megtört, eltérő homlokzatvariációval kezdték építeni.
- 4 „1972 nyarán rövid időt Firenzében töltöttem, és az egyik hétvégén néhány kollégámmal kirándulni mentünk a hegyekre. Az autóból kiszállva ott álltunk a toszkán vidéken, ciprusfákkal, olajfaligetekkel, és régi házakkal – maga volt a harmónia. A nap lemenőben volt és hamarosan eltűnt a horizontról, de halványan még mindig megvilágították a vidéket a napsugarak. Egyre jobban megnyúltak az árnyékok, és érezni lehetett az éjszaka közeledtét, noha

- még nappal volt. Ott álltunk, a drámai látványt figyelve, és hirtelen egyikünk azt mondta: 'Kár, hogy manapság ilyen már nem lehet lefesteni'. Ez egy kulcsszó volt, mióta csak elkezdtem festéssel foglalkozni. Én pedig azt válaszoltam neki, pusztán pimaszságból: 'Miért ne lehetne? Mindent meg lehet tenni.' Csak miután kimondtam, jöttem rá, hogy amit eredetileg provokációnak szántam, tényleg igaz. Miért mondaná bárki is azt nekem, hogy nem festhetek naplementét?" idézi: DANTO, Arthur C.: *Művészet a művészet vége után*. In: BACSÓ, Béla (szerk.): *Kép Fenomén Valóság*. Kijárat Kiadó, 1997. 377.
- 5 PALLASMAA, Juhanni: *Jövők a modernizmusban rejlik*. In: *Poszt-modern klasszicizmus*. A magyar építőművészek szövetségének elméleti sorozata. Kézirat. é.n., k.n. 166. Az építészeti ebben az értelemben nem azonos az irodalmi, vagy művészettörténeti realizmussal. Az építészeti realizmus, más realizmusoktól eltérően különös valóságot, az építészeti valóságát ábrázolja és ezzel azt állítja, hogy az építészeti olyan önálló univerzum, melynek saját valósága van, mely ábrázolható, tükrözhető. A posztmodern építészet kapcsán Michael Graves vezeti be a fogalmat, ami tisztán az antik építészeti alapelemekre, oszlop, portikus, párkányrendek vonatkozik. Graves értelmezésében az építészeti létező önazonossága az antik építészeti valósul meg. Szerinte a hetvenes években két fő tendencia létezik. Az egyik az absztrakció nyelvén és ezzel együtt a modernizmus jövőjében hisz, a másik álláspont – így Graves és általában a posztmodern teoretikusok szerint az építészeti absztrakció nem nyújt lehetőséget szélesebb kulturális kommunikációra, ezért azt várja, hogy az építészet kifejezőmódja valóságábrázoló legyen. Ez a valóság az építészet esetében az antik referenciákkal, mint konstitutív, önazonos részleteivel írható le. Pallasmaa Graves-et idéző szöveghelyére reflektál Reimholz Péter, amikor az építészeti realizmus és a szocreál kapcsolatát felelevenítve az építészeti absztrakció és realizmus közötti oszcillációt Gulyás Zoltánról tartott előadásában. Erről részletesebben Reimholz Péter előadása Gulyás Zoltánról. Elhangzott 2008. január 8-án a MOME nagytermében. Kézirat. http://epiteszforum.hu/files/A_teljes_eloadas_fotokkal.pdf
- 6 RADNÓTI, Sándor: *A Kolostorok – Függelék*. In: *Hamisítás*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995. 308–319. A Berlinben kiállított pergamoni Zeus oltár példájához hasonló New York-ban, ahol nem volt középkor, a George Grey Barnard szobrász által felállított és rekonstruált kolostorok. Négy francia kolostor maradványait a Saint-Michel-de-Cuxa, Saint-Guilhelm-de-Désert, Bonfont-en-Comminges és Trie. Az eredetiség, hamisítás, kontextusváltás vitájában itt különös élességgel merül fel a szempont: szabad-e műemlékeket a saját valóságukból kiszakítva a megőrzésük érdekében elszállítani? Illetve mennyiben ismérve az igazi műalkotásnak a kontextusváltó képessége, ahol kontextus alatt helyhez rögzítettség is értendő? Az egyik kézenfekvő álláspont szerint az építészeti alkotás sorsának szerves része, önálló létének bizonyítéka az időnek kitett mivolta, ezzel együtt elmúlása, rommá válása. Ez az álláspont természetesen kizárja az építészeti műalkotás kapcsán tételezett szüpréma, létezését, lévén időbeni kontinuumként tekint a házra is. Természetesen léteznek olyan építészeti struktúrák, melyek csakis az időben képesek hatásukat kifejteni, csak hogy e struktúrák lefektetése nem azonos az aprólékos építészeti designnal és tervezéssel. A kolostorok példáját még kiegészítheti a pergamoni Zeus oltár vagy az Istar kapu, melyek muzealizált létét műemlékvédelmi szempontok is igazolhatják. Noha „eredeti” darabokról van szó, ezekre az együttesekre – különösen egy már létező építészeti térben lehetetlen „házként”, „tömegként” tekinteni, létmódjuk inkább kisplasztikai, az Istar kapu esetében pedig dekorációs-felületi.
- 7 Ehelyütt az építészetben „jelentésről” csak rendkívül korlátozott értelemben lehet beszélni. HAJNÓCZY Gábor: *Szemiotikai perspektívák az építészetelméletben*. In: *Kultúra és szemiotika*. Szerk. VOIGT Vilmos és GRÁFIK Imre. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 377–380. E rövid, a külföldi építészet-szemiotikai kutatásokat rendkívül tömören ismertető tanulmányában Hajnóczy megerősíti azt a véleményt, hogy az építészet nem elemezhető a szemiotikából kritikátlanul átvett módszerek segítségével. Elfogadhatónak látszik számára az a vélemény, hogy a szemiotikának az építészetben három terület áll rendelkezésre: a) leírt építészet, b) rajzolt építészet, c) konstruált építészet. [KRAMPEN, L. M.: *Architettura, storia e semiotica*. (Simposio di semiotica dell'architettura. Castelfedels-Barcelona) 1973.] Krampen álláspontját kiegészítve Hajnóczy leszögezi, hogy az építészeti szemiotika nagy feladata az építészet grafikai ábrázolásának elemzése, „legyen az tervrajz, metszet, de képzőművészetben megörökített architektúra is”. Ezt a vélekedést osztja: NÉMETH, Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Budapest, Gondolat, 1992. 216–218. „Különösen a szemiotika nyomán terjedt el a nézet, amely szerint a képet, szobrot, épületet valamiféle vizuális „textusnak” kell tekinteni, „olvasni” kell. Eszerint a képzőművészeti alkotás is valamiféle – vizuális, plasztikai, architektonikus – nyelven megfogalmazott szöveg. A nyelvtudomány analógiájával (...) azonban csínján kell bánni. ... Kétségteljesen létezik egyfajta „vizuális gondolkodás”, amely a valóság megismerésének, értelmezésének önálló módja és bizonyos cselekvésformák, például a tárgyformálás alapja, ezért szimbiotikus is a manipulatív kéz „gondolkodásával”. E „vizuális gondolkodásnak” megvannak az antropológiai, biológiai, pszichofiziológiai meghatározói, „állandói”, ugyanakkor történetileg, társadalmilag is determinált. Éppúgy tanulmányozható, mint a fogalmi gondolkodás, a gyakorlatban keresztesztetződik is vele, és ahogy annak médiuma a nyelv hozzá is tapad nyelvi minőség. A sajátosságokról azonban nem szabad megfeledkezni. Így például eltérő a kódok szerepe, a képzőművészetben és az építészetben ugyanis csak fenntartásokkal lehet vizuális kódokról beszélni. (...) Az elemi vizuális és plasztikai formák, a stílusalakítás, a térábrázolás elemei – tehát a képzőművészeti és építészeti valóságok – azonban nem tekinthetők kódoknak, nem is lehet desiffrálni őket, hiszen jelentésük alkalmazásukban, használatukban rejlik, jelentésük kontextuális. (...) az építészeti elemeknek nincs szavakkal is megfogalmazható jelentése, félreértés lenne őket vizuális kódoknak minősíteni. Jelentésük azonos használatukkal, expresszivitásukkal.” Noha Németh gondolatmenete helytálló, JENCKS, Charles: *New Paradigm in Architecture*. (seventh edition of *The Language of Postmodern Architecture*) London – New Haven, Yale University Press, 2002. szerint bizonyos származtatott jelentések jönnek létre a hasonlóság alapján. Akárhogy is: az építészet a festészet értelmében nem transzparens mű-

faj. Nem lehet azt állítani, hogy elsődleges észleleti rétege, a homlokzatok és terek „mögött” azok transzparenciája következtében elmesélhető történet állna.

- 8 E tézis, egyben felhasználja a megtisztelő vita lehetőségét Szabó Levente álláspontjával. SZABÓ, Levente: *Kisajátítási kísérlet. Építészet mint kommunikáció a Harmadik Birodalomban*. In: *A zsarnokság szépsége – Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Szerk.: SZÉPLAKY Gerda. Pozsony, Kalligram, 2008. 159–174. Az építészet nyelvként történő azonosíthatóságáról, úgy az építészet műfaját jellemző tényezőről, mint az építészet értelmezésének, vizsgálatának egy lehetséges modelljéről lásd: előző lábjegyzet. Szabó a nyelvyszerűsítést az a diktatúrákra jellemző egyértelmű kommunikáció homogenizáló, így az egyes műfajok autonómiáját megszüntető párhuzamában látja. A saját tanulmányom tézise – felette meggyőződésem – választ ad arra a problémára, hogy mennyiben nem ugyanaz – vagy ugyanaz a Champs-Elysées-en korzózni, mint a Nagy-Germánia tengelyen menetelni. Azon túl, hogy Hausmann Párizstervének motivációi mögül sem hiányzanak bizonyos katonai megfontolások, az a hipotézis, hogy a Nagy-Berlin terv inkább nekropoliszként hatott volna, felette meggyőződésem, hogy abból táplálkozik, hogy arról a mindennapi élet kontextusát eleve kizáró, az építészeti együtttest a végtelenségig absztraháló makett újabb absztrakcióján, vagyis az arról készült rendkívül elidegenítő fekete-fehér képeken keresztül szerzett ismereteink vannak. Ez a végtelenül átszűr, képekkel rögzített ismeretanyag azonban spekulatívva válik a városok autonóm megújulási képességének ismeretében. A legújabb kori köztérhasználati-, és kezelési forradalom során olyan városi területek – felhagyott iparterületek, belvárosi gangok – váltak refunkcionalizációs célpontokká, melyekről korábban elképzelhetetlen volt, hogy részt vegyenek a városi életben. Ha tézisémet Szabó Levente – egyébként inspiratív párhuzamára alkalmazom talán belátható: éppolyan gyorsan varázsolható a Champs-Elysées-ből rendkívül kellemetlen gyakorlótér, mint ahogy – az összes előzetes tudásunk ellenére – kies korzó a Nagy-Germánia tengelyből. *Az épületek ugyanis – megismételve a tézis második felét – időbeli létmódjuk tekintetében nem mnemotechnikai eszközök. Ebbéli funkciójukat folyamatos erőfeszítések, a refunkcionalizálódás és a rekontextualizálódás folyamatának adminisztratív megakadályozása tartja fenn.*
- 9 E jobbára hipotézisszerű megállapítást igazolhatja DANTO, Arthur C.: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

New York, Columbia University Press, 1998. magyarul: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, 1997. Ford.: Babarczy Eszter. Danto plasztikus példája Picasso Guernicájának találkozási ponttá történő válásával a kisváros 1937-es bombázásának elhalványuló borzalmát állítja párhuzamba. Noha a kép eredetileg memento, ebéli funkcióját mára más, alapvetően esztétikai – szociális rendeltetés váltotta fel. Még ennél is gyorsabb az emlékművek emlékezettechnikai eróziója, melynek során az első világháborús katonaszobrok egyszerű tárgyakká neutralizálódnak.

- 10 A történetről részletes lásd: KOVÁCS Dániel: „*Tessék letenni a ceruzákat!*” http://muma.freeblog.hu/archives/2008/11/29/Tessék_letenni_a_ceruzakat/ illetve SEILS, Christoph: „*Stoppt das Stadtschloss!*” <http://www.zeit.de/online/2008/49/wiederaufbau-stadtschloss-berlin> A Stadtschloss történetének újabb fejezetét jelenti az, hogy a költségek okán a Palast der Republik épületét csak részben bontották el. A függőleges közlekedőmagok, lépcsőházak, liftek vasbeton szerkezeteit érintetlenül hagyták, így azok jelenleg rendkívül kontúros térplasztikaként, vasbeton tornyokként rendkívül vizuális hatású landart elemként állnak egy zöld park közepén.

Architecture and a shift in context

The research of architecture, in the context of power – despite the obvious, fairly common exceptions –, usually reveals that architecture in the era of autocracy is often nothing more than the representation and symbol of power, of which visual existence is generally defined throughout the appearance of classical details. The symbol of power is embodied in classicism, more precisely in archetypal elements such as columns, pitched roofs, hole-like fenestration and friezes. Details stem from the classic orders in general. Then the attributes of power are necessarily completed with symmetry, axes and porticoes of various kinds. It is needless to say that in this paradigm these details are not the result of a certain concept of design, but *per se* the iconography of a totalitarian regime. It might be easy to accept that the discourse on power and architecture concentrates only on a given period of time and does not investigate the possibilities of changes in meaning that necessarily occur with the re-functionalising and re-imaging process of the building. Contrary to this abovementioned paradigm, this paper claims that the natural shift in context of any building inevitably eventuates over time, unless its existence is exclusively pictorial.

A tarnaszentmáriai templom kőfaragványai*

Tarnaszentmária templom a kora Árpád-kori építészet emlékei közül alaprajzi, felépítésbeli sajátosságaival, csaknem eredeti magasságban álló falaival és a nagyszámú faragott kőanyag in situ megfigyelhető részleteivel tűnik ki. (1. kép) Az utóbbiak elemzésekor néhány általános tulajdonságot érdemes figyelembe venni: először is a technikai kivitel erős provincializmusát, másodsor a felhasznált anyag fizikai tulajdonságait.

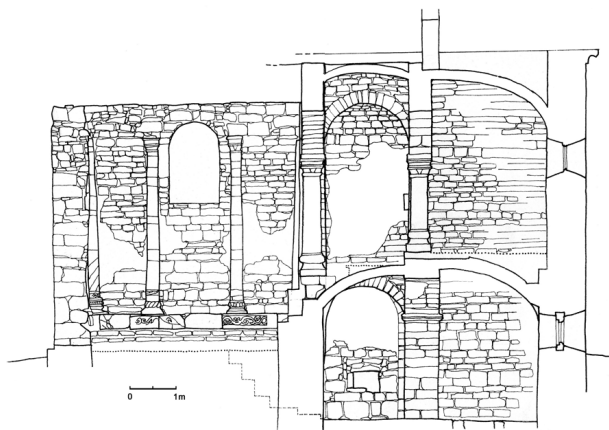
A faragványokat készítő mesterek a kidolgozás és komponálás tekintetében első látásra gyakorlatlannak tűnnek. Kis-számú, hasonló motívumot használnak, legtöbbször nem szabatosan. A részletek laposak, a belső tagolás kevés szer-szám használatáról árulkodik. A fejlettebb kőfaragó techniká-hoz tartozó fúrót csak a lyukakból álló egyszerű díszítés lét-rehozására használták. A faragványok síkja mindig a kiindu-lási kötömbök síkjában van kidolgozva, a díszítmények alig visszamélyített tükrei valamivel kisebbek, mint a kövek, ezért a széleken lemezszerű, keskeny sávok maradnak. A mesterek valószínűleg azonosak voltak a kváderek készítőivel.

A templom építőanyagául felhasznált, helyben fejthető dácittufa kevésbé alkalmas finomabb részletek előállítására, kristályos szerkezetű, ezért törésre hajlamos, továbbá könnyen mállik. Ezek a tulajdonságok a faragványok mai megjelenését is befolyásolják.¹

A szentély északnyugati oszlopa és a déli oldal keresztes kő-lapja (2. kép) valószínűleg már a megmunkálás (esetleg beépí-tés) során eltört, ami a kőfaragó gyakorlat hiányosságaival, to-vábbá a kisebb vésőket nélkülöző szerszámkészlettel is össze-függhet.² A felsorolt jellegzetességek nehezítik a faragványok korának pontos meghatározását és párhuzamaik feltárását.

A leggyakoribb díszítmény a különféle változatokban hasz-nált varkocsfonat. A déli oldal keleti sarkában álló féloszlop lábazatának három, hurkás szálból álló fonata a legszabályo-sabb, ezen befúrt lyukakkal jelölték ki a közőket. (3. kép)

A lábazatok lezárását a tíz féloszlopból hét esetében lapos, két domború bordára tagolt szálból álló hármefonat díszíti.



1. kép: Tarnaszentmária, templom. Nyugat–keleti hosszmetset, a hajó északi falának nézetével. 1100 körül. M. ANDA Judit: Tarnaszentmária, r. k. templom, felmérési dokumentáció. Tervirat. KÖH Tervtár, ltsz.: 15771. Budapest, 1979. felhasználásával készült rajz

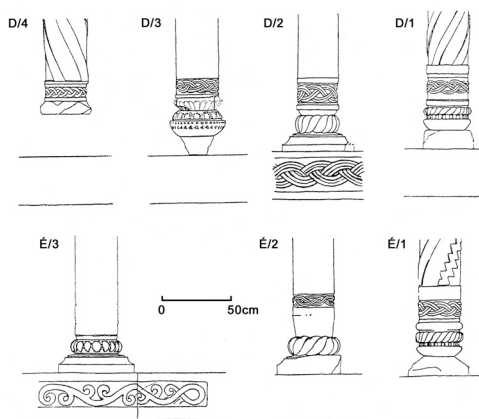
Ezekhez hasonlít a hajó délnyugati részének padkáin megje-lenő háromerű szalagokból álló fonatdísz.

A déli oldal lánckeresztes kőlapján a láncelemeket három, a kör alakú részt négy, szögletesített bordára tagolt szalag al-kotja, amelyek kidolgozása durvább és plasztikusabb, mint a benti szalagoké.

A fonatdíszek önmagukban, általános díszítmények lévén, datálásra alkalmatlanok, a Tarnaszentmárián feltűnő típus-beli változatosságnak azonban mégis lehet korjelző szerepe.³ 1100 körüli, 12. század eleji példákon gyakoriak az egy em-lékkörön belül, akár egy faragványon is többféle változatban együtt szereplő szalagfonatok.⁴ Ma az egyik legjobban ismert, 1100 körüli időszakból származó kőfaragvány-csoport délvi-déki templomokhoz köthető.⁵ A dombói Szent György-apát-



2. kép: Tarnaszentmária, templom. A déli homlokzat részlete, a lánckeresztes kőlap. 1100 körül. A szerző felvétele, 2003. május



3. kép: Tarnaszentmária, templom. A hajófalat tagoló féloszlopok lábazatai. 1100 körül. É: északi oldal, D: déli oldal, nyugatról keletre növekvő számozással, CSEMEGI József: A tarnaszentmáriai templom hajójának stíluskritikai vizsgálata. In: Antiquitas Hungarica I. (1949) 1-2. 92 –111, 2. kép felhasználásával készült rajz

ság többféle szerkezethez tartozó és kidolgozás tekintetében is különböző kövein az egybordás szalagváltozattól a négybordás kialakításig találunk példákat. A tagoló bordák a legtöbb esetben enyhe éllel képzettek, de vannak domborúak és szögletesítettek is.⁶

A négy érre tagolt változat szélesebb szalagja csak nagyobb méretben érvényesül jól, kicsiben kifaragva kevésbé kezelhető hajlékonyan, mint egy kevesebb érből álló keskenyebb szalag. A 11. századi emlékeken a négyes változat nem tűnik fel, viszont idézhető a gyulafehérvári timpanonról, amely 1100 tájánál nem készülhetett korábban.⁷ A hurkás bordákból álló négyerű indadíszek a 12. század közepe táján a székesfehérvári és pécsi emlékeken gazdagabb és más jellegű díszítményekkel kiegészítve tűnnek fel.⁸

A tarnaszentmáriai délkeleti sarok féloszlop lábázatán megfigyelhető fűrt lyukakkal való komponálás a 11. században nem ritka a hazai emlékanyagban. Egy székesfehérvári kőlap bonyolult három, domború bordára tagolt fonatdíszét például ezzel a módszerrel alakították ki a 11. század végén.⁹ Tarnaszentmárián további példák erre a technikára nincsenek.

A növényi motívumok a tárgyalt épületben az északi oldalon és az északi diadalívoszlop alatt lévő padkákon látható hullámindák. A keleti oldalon lévő faragvány díszítménye az egész templomban a legbonyolultabb kompozíciójú, egykor a szentélybe vezető lépcső homlokoldalát díszítette. (4. kép) A folyamatos hullámvonalon vízszintesen jelölt, tokszerű részekből az inda közeibe levelek nőnek ki, amelyek eltérő méretű, tagolatlan, egymástól karcolásszerűen elválasztott ujjakkal rendelkeznek. Az ujjvégek lekerekítettek, visszabígyvedő szélűek. A baloldalon, a kétfelé ágazó rész közében kis levél-szerű díszítmény van. A jobb oldalon, ahol a faragvány erősen kopott, jól kivehető, hogy a ritmust a kivitelezés során elrontották, itt a hullámind a kompozíció logikájával ellentétes irányba fordul. A levelek kacsszerűen visszahajló ujjvégei a jobb oldali kövön az északi padka indából kiágazó, visszahajló szárcsáikhoz hasonló kialakításúak.

A hullámindához kapcsolt, tokszerű elemekből kinövő levélsor, a hullám és a levélszár elágazásához beillesztett kis levelekkel együtt gyakran feltűnő díszítés 11–12. századi kőfaragványokon,¹⁰ de a tagolatlan, lekerekített, többujjú levélforma jó párhuzam nélkül áll a magyar emlékanyagban. Egy harinai eredetű darabon a tagolatlan indából közvetlenül nő ki a duzzadt körvonalú, lapos kidolgozású, tagolatlan, háromujjú levél, amely inkább a stílus provincializmusában hasonlít a tarnaszentmáriai részlethez.¹¹

A keleti oldalon, a déli diadalívpillér alatt látható csonka faragványon kis részlet igazolja, hogy eredetileg figurális elem

is megjelent a belső díszítésében. A négylábú állatfigurát egyszerű tagolás és elnagyolt kidolgozás jellemzi.

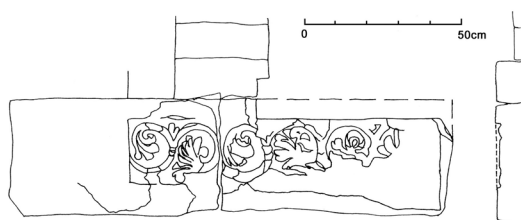
A hullámindás és az állatalakos kövek a keleti hajófal egykor a többi oldalnál hangsúlyosabb és gazdagabb díszítéséről tanúskodnak.

Itt érdemes kitérni Henszlmann Imre 1876-ban közölt felmérési rajzaira és azok forrásértékére.¹² A három általa közölt faragvány közül az egyik a déli oldal nyugatról számított harmadik féloszlop lábázata, amely mintha egy fejezet volna, fordítva került publikálásra. A két indás töredék közül az egyik, amelyen madárfejek láthatóak, a törésfelület és a díszítés körvonalának hasonlósága miatt valószínűleg azonos az északi oldal keleti részén lévő padkával. A madárfejek a kis kacsok átírásával keletkeztek, a fűrt lyukakból álló díszítésnek ma semmi nyoma. A másik, laposabb kő rajza talán a nyugati bejárat felett beépített kváder lekopott, eredeti díszítését ábrázolja. A bal szélén nehezen ma is kivehető egy fekvő arab nyolcasra emlékeztető motívum, amely az 1940-es évek elején még jól látszott, megfelel a Henszlmann rajzon lévő részletnek.¹³ A kő keskeny, hosszúkás arányai miatt valószínűleg nem padka volt, elképzelhető, hogy eredetileg is a külső homlokzatra szánták. A bent látható daraboknál zsúfoltabb komponálású, ezzel viszont a külső lánckeresztes kőlap jobb oldali díszítményéhez hasonlít.

A déli, keresztes kőlap a visszahajló szárcsákkal ugyanazt a formakincset mutatja, mint a belső darabok, de a faragó a teljes tükör kitöltésére törekedett, amelynek eredmény egy kissé logikátlan, túlzósfolt felület lett. Talán a rossz összkép miatt mondtak le a baloldal hasonló kialakításáról, de elképzelhető az is, hogy a kő a megmunkálás közben tört el, éppen a kidolgozás aprólékossága miatt. A faragvány külső homlokzaton való feltűnése a beépítés helyzete miatt szándékosnak tűnik, ezzel az is valószínűsíthető, hogy a külső eredetileg vakolatlan volt. A lánckeresztes kőlap az épület funkciójára utaló, külső díszítményként való magyarázata valószínűnek tűnik.¹⁴

A hazai emlékanyagból a lánckereszt idézhető az 1060-as évekből, a fonatos és palmettás díszű székszárdi vállkő egyik rövidebb oldaláról. A körre fűzött kereszt motívum a hevesi példánál sokkal bonyolultabb szerkesztésű és finomabb kidolgozású.¹⁵ A tarnaszentmáriaival teljesen egyező díszítmények a milánói San Ambrogio főoltár 10. század végi cibóriumának nyugati oldalán, az ívet tartó oszlopféjeket felett láthatók.¹⁶ Lánckereszt helyett körre fűzött hurkoskereszt díszíti egy 1100 körüli dömösi féloszlopfő három oldalát.¹⁷

A hajóban lévő féloszlopok és a szentélyben lévő oszlopok tagolása nagyon hasonló: a lábázat a felső sarkán ívesen élszedett talplemez felett egyetlen, erősen plasztikus gyűrűtagból áll, fent hurkás nyaktaggal rendelkező trapézfejezeten magas, vízszintesen tagolt fejlemez zárja le a támaszokat. A lábázatok gyűrűtagja a szentélyben tagolatlan, a hajóban vaskos kötélfonattá, párnatagszerű elemmé vagy még aprólékosabban tagolt, többszörös fűrt lyukakkal díszített gyűrűtaggá alakul.¹⁸ Ennek az antiklasszikus lábázattagolásnak a magyar emlékanyagban egyetlen közelebbi és rosszul keltezhető párhuzama létezik. 1977-ben egy ház bontása során nyolc faragott kötőredék került elő Pornóapátiban, amelyből hét egy féloszlop lábázataként állítható össze. A nyolcszög alapú talplemezen egyetlen vaskos hengertag alkotja a tagolását, a hengertagra szalagok csavarodnak, a szalagdísz helyenként merőleges szálak is bővítik, fonatdíszet hozva létre. A faragvány őrzi eredeti festését: a talplemez vörös, a csavarodó szalagok változva sárga és vörös színűek. Ha a töredék az egykori Szent Margit apátság épületéhez kapcsolható, akkor a legvalószínű



4. kép: Tarnaszentmária, templom. Kőfaragvány felmérése: a szentély északnyugati oszlopa alatti indás-leveles kő. 1100 körül. M. ANDA Judit: Tarnaszentmária, r. k. templom, felmérési dokumentáció. Tervirat. KÖH Tervtár, ltsz.: 15771. Budapest, 1979. felhasználásával készült rajz

nűbben a 13. század elejére datálható. Kidolgozása finomabb, mint a tarnaszentmáriai lábazatoké és tagolása is más.¹⁹

Klasszikus kialakítású, attikai lábazatok a 11. század elejétől előfordulnak a magyar emlékanyagban.²⁰ A tóruszok esetenként egyszerű gyűrűtagból átalakulnak kötélfonattá, mint egy kánai töredéken, vagy varkocsfonatos és hullámindás tagolást kapnak, mint a dombói lábazaton.²¹ Az utóbbiak a klasszikus forma középkorias, dekoratív változatai és külön típust alkotnak.

Az egyetlen vaskos gyűrűtaggal képzett lábazatforma nagyobb számú példával Burgundiából idézhető, ahol használata a 12. században tűnik jellemzőbbnek. Korábbi példa a tournus-i Saint Philibert előcsarnokának délkeleti részén lévő oszlop, amely indadíszes alacsony hasábon áll, lábazata egy sűrű kötélfonatként megjelenő gyűrűtag.²² A vézelay-i Saint-Madeleine előcsarnokában és hosszházában a klasszikus alakítású attikai lábazatok háttérbe szorulnak a dekoratív gyűrűtaggal képzett antiklasszikus változat mögött.²³

A fejezetek a lábazatoknál általánosabb középkori típust képviselnek, a hangsúlyos fejlemezrel zárt térgeometriai szerkesztésű trapézfejezetek nehezen datálható csoportjához tartoznak. Eltérő arányú változataik feltűnnek a 12. században például Harinán vagy Boldván is.²⁴

Csemegi József, 1949-es tanulmányában a déli oldal nyugatról számított harmadik féloszlop lábazatának kitört tagolását pántolt levélgallérként rekonstruálta, ugyanezen a lábazaton az íves vonal mentén rendezett fűrt lyukakat tojássornak tekintette.²⁵ Az előbbi tagolása azonban nem levélszerű, a pántolt gallérból pedig, az alsó levélsor és a pánt is hiányzik. A tagozatok általánosnak mondható antiklasszikus kialakítása miatt az idézett másik részletet sem érdemes tojássorként meghatározni, a motívum inkább a szemközti oldalon álló, nyugatról a harmadik lábazaton lévő lyukakkal kísért tárcsasor változata lehet.

Az oszlopok „esztergált” jellege, amelyet Csemegi szintén kiemelt, a dobok szabálytalan kidolgozásából és átmérőjéből következik. A búcsúszentlászlói, másodlagos felhasználásban fennmaradt oszlop esztergált jellegű, dekoratív tagolása gyakran feltűnik a 13. századi nyugat-magyarországi kapuzatok bélletoszlopain, tehát Csemegi búcsúszentlászlói példája más összefüggéshez tartozik.²⁶

A grúz és örmény építészetben ugyan valóban gyakoriak a különféle antiklasszikus lábazatmegoldások, párnatagszerű elemekre bontott törzsű oszlopok és a pántolt levélgallérok, de ezek kialakítása sokkal gazdagabb, dekoratívabb és részleteiben teljesen más jellegű, mint a tarnaszentmáriai példák.²⁷

Végezetül szólni érdemes a tarnaszentmáriai altemplomban látható, a régészeti feltárások során előkerült faragványokról is.²⁸ A nyolcszög alakú medence valószínűleg nem románkori, egy eltűnt faragvánnyal együtt talán a középkor későbbi időszakában vagy a kora újkorban készült. Anyaga a templom építőanyagához hasonló kő.

Az élszedett, tárcsaszerű részlettel díszített töredék lapos kidolgozásával és kőanyagával is a hajó faragványaihoz hasonló, motívumának pontosan megfelelő részlet azonban nincs.

A tarnaszentmáriai templomban lévő kőfaragványokon, a hazai és az egyetemes művészetből vett párhuzamok szerint, általánosnak mondható 11–12. századi formakincs mutatható ki. A figurális részlet, a fonatok változatos használata az 1100 tájánál sokkal korábbi datálást nem engedi meg. A motívumok összeállításában a 12. század közepe körüli hazai művészeti fejlemények hatása nem mutatható ki, ezért a provinciális, korhatározást nehezítő stílusfok ellenére a faragványok a 12. század első harmadánál aligha készültek később.

Jegyzetek

- * A cikk az *Adatok a 11–12. századi magyarországi építé-
szet történetéhez, Tarnaszentmária temploma* című szak-
dolgozat (ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2005 ta-
vasz) Kőfaragványok című fejezetének rövidített változa-
ta. Ezúton is szeretném köszönetem kifejezni témavezé-
tőmnnek, Tóth Sándornak értékes segítségével.
- 1 MEISEL János – MAREK István – KERTÉSZ Péter: *A
feldebrői, tarnaszentmáriai műemléktemplomok, vala-
mint a kishánai vár kőzetanyagának meghatározása*. A
Budapesti Műszaki Egyetem Ásvány és Földtani Tanszék
7/74–2. számú kutatási jelentése. Kézirat, KÖH Terv-
tár, ltsz.: 37191. Budapest, 1975. 1–2. 14–16; GERGELYFFY
András: *Tarnaszentmária*. In: *Heves megye műemlékei. III.*
Magyarország műemléki topográfiája. Szerk: DERCSÉNYI
Dezso – VOIT Pál. Budapest, 1978. 633–634; KÖFALVI Im-
re: *Kőfaragókról és kőbányákról*. In: *Építés- Építészettudo-
mány*, XII. (1980) 1–4. 268–282; HORVÁTH Zoltán: *Köis-
meret restaurátoroknak*. Az ÁMRK belső terjesztésű ki-
adványa. Budapest, 2000. 3–4.
- 2 NAGY Emese: *Kőfaragótechnika a középkorban*. In: *Ár-
pád-kori kőfaragványok*. Kiállítási katalógus. Szerk.: MA-
ROSI Ernő–TÓTH Melinda. Székesfehérvár, 1978. 52–58;
KÖFALVI, 1980. 241–267.
- 3 Szem előtt tartva Tóth Melinda figyelmeztetését: „a sza-
lagindák használata e korszak kőfaragóművészetében épp
elég változatos ahhoz, hogy ne tekinthessük biztos stílá-
ris vagy kronológiai jellegű támpontnak” (TÓTH Melin-
da: *Stílusfejlődés Árpád-kori kőfaragványainkon*. In: *Ár-
pád-kori kőfaragványok*, 1978. 33).
- 4 Szögletes bordájú szalagok Székesfehérvárról: *Pannonia
Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási ka-
talogus. Szerk.: MIKÓ Árpád – TAKÁCS Imre. Budapest,
1994. 87–89, I-25 és I-27 tételek.
- 5 A délvidéki faragványokról összefoglalóan: TÓTH M. 1978.
34–35; TÓTH Sándor: *Az aracsi kő rokonsága*. In: *A kö-
zépkori Dél-Alföld és Szer*. Szerk.: KOLLÁR Tibor. Szeged,
2000. 429–447.
- 6 NAGY Sándor: *Dombó, középkori monostor és erőd*. Újvi-
dék, 1987. 16, 23, 36, 101 kép.
- 7 TÓTH S. 2000. 435, 443–444.
- 8 TÓTH M. 1978. 39–72. TÓTH Melinda: *A pécsi székesegy-
ház kőszobrászati díszítése a román korban*. In: *Pannonia
Regia*, 1994. 124, 130.
- 9 TÓTH Sándor: *A 11. századi magyarországi kőornamen-
tika időrendjéhez*. In: *Pannonia Regia*, 1994. 59. A kőla-
pot 1989-ben a Kossuth Lajos utca 9–11. számú ház ásatá-
sa során találták (SIKLÓSI, Gyula: *Neuere Forschungen im
Arpadenzeitlichen Székesfehérvár*. In: *Acta Archaeologica*,
XLIV, 1–4, 1992, 376–377.), ma a székesfehérvári István
Király Múzeumban van (ltsz.: 89.500).
- 10 Egy egyetemes párhuzam illusztrációképpen: HIRMER, Al-
bert – ERNSTMEIER-HIRMER, Irmgard – LEGNER, Anton:
Romanische Kunst in Deutschland. München, 1996. 226.
kép (Reinheldis sírköve, Reisenbech, S. Callixtus). A ma-
gyar anyagból: ENTZ Géza: *A gyulafehérvári székesegyház*.
Budapest, 1958. 56. kép; *Árpád-kori kőfaragványok*, 1978.
18. kép; NAGY S. 1987. 63, 65, 83. kép.
- 11 ENTZ Géza: *Harina (Herina) románkori temploma*. In:
Művészettörténeti Értesítő I. (1954) 1. 27, 32–33, 13. kép;
HERVAY F. Levente: *A bencések és apátságai története
a középkori Magyarországon*. In.: *Paradisum Plantavit.*
Bencés monostorok a középkori Magyarországon. Kiállí-

- tási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 2001. 543, 44. kép.
- 12 HENSZLMANN Imre: *Magyarország ókeresztény, román és átmenet stílusú mű-emlékeinek rövid ismertetése*. Budapest, 1876. 243–246. ábra.
 - 13 CSEMEGI József: *A tarnaszentmáriai templom*. In: *A Magyar Mérnök és Építész-Egylet Közlönye*, LXXV (1941) 11–12. 44–46, 8/b kép.
 - 14 CSEMEGI József: *Motringfonat, lánckereszt, hurkoskereszt*. In: *Művészettörténeti tanulmányok*. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–58. Budapest, 1960. 15–20 és megfontolandó 27, 7. jegyzet.
 - 15 CSEMEGI, 1960. 19; *Pannonia Regia*, 1994. 66–68, I-3. tétel; *Paradisum Plantavit*, 2001. 407–408, V2 tétel.
 - 16 CSEMEGI, 1960. 30–31, 45. jegyzet; PÖSCHKE, Joachim: *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*. 1. Romanik. München, 1998. 24, 27.
 - 17 GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, 1938. CXIV, 2. kép; CSEMEGI, 1960. 20.
 - 18 Háromszögű lyukakkal tagolt szalag a 12. századból egy esztergomi példán: *Pannonia Regia*, 1994. 96–98, I-40 tétel.
 - 19 ZSÁMBÉKY Mónika: *Római kori kőfaragványok a pornóapáti ciszterci apátságából*. In: *Ars Hungarica* XV (1987) 2. 111–117.
 - 20 SZAKÁCS Béla Zsolt: *Az oszlop az Árpád-kori építészetben*. In: *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*. Szerk. ROSTÁS Tibor – SIMON Anna. Budapest, 2000. 11–14; *Mons Sacer 996–1996, Pannonhalma 1000 éve*. I. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 1996. 277, II 6 tétel.
 - 21 Kána: H. GYÜRKY Katalin: *A Buda melletti kánai apátság feltárása*. Budapest, 1996. X/b kép; Dombó: NAGY S. 1987. 63. kép.
 - 22 BAUDRY, Jean: *Bourgogne Romane*. Paris, 1962. 3. kép.
 - 23 BAUDRY, 1962. 194.
 - 24 ENTZ, 1954. 23, 6. kép; TÓTH Sándor: *A 11–12. századi Magyarország benedek-rendi templomainak maradványai*. In: *Paradisum Plantavit*, 2001. 258.
 - 25 CSEMEGI József: *A tarnaszentmáriai templom hajójának stíluskritikai vizsgálata*. In: *Antiquitas Hungarica* I. (1949) 1–2. 97–101, 2, 5–12 kép.
 - 26 CSEMEGI, 1949, 101, 12. kép. A nyugat-dunántúli példákhoz: VALTER Ilona: *Árpád-kori téglatemplomok Nyugat-Dunántúlon*. METEM Könyvek 43. Budapest, 2004. 37, 44, 141, 168. kép.
 - 27 BERIDSE, Wachtang – NEUBAUER, Edith: *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien vom 4. bis zum 18. Jahrhundert*. Berlin, 1980. 82, 120. kép.
 - 28 A kőfaragványok azonosítása nem könnyű feladat. A régészeti dokumentációk alapján 1977-ben az újkori lépcső takarásában in situ kettő és másodlagos beépítésből további egy (KOZÁK Károly: *Tarnaszentmária, Heves megye, r. k. templom. Ásatási dokumentáció*. Kézirat. Magyar Nemzeti Múzeum Adattár, ltsz.: XIV.142/1978, 11698. Bu-

dapest, 1977. 3, a leveles-indás és az állatalakos kövek és egy párkányrészlet az altemplomi lépcsőből), 1978-ban legalább négy (KOZÁK Károly: *A tarnaszentmáriai templom feltárása. Ásatási napló. Kézirat*. KÖH Tervtár, ltsz.: 25866. Budapest, 1978. 5, 13, egy díszítetlen padkakó, egy íves és egy átfűrt töredék és egy nyolcszögű medence alsó része), 1984-ben további négy került elő (KOZÁK Károly: *Tarnaszentmária, r. k. templom. Ásatási dokumentáció*. Kézirat. KÖH Tervtár, ltsz.: 25867. Budapest, 1984. 10–11, 15. rajz a köfelmérésekkel). Összesen tehát a két in situ és további kilenc faragvány. Felmérés csak a beépítettekről és további három darabról készült. Az utóbbiak 1984-ben az eredeti nyugati fal csorbázata körül kerültek elő. Az egyik azóta elveszett, ma is megvan a medencetöredék és a tárcsadíszes töredék. Kozák 1987-es közlése szerint (*Lapidarium Hungaricum* 1. Általános helyzetkép. Szerk. FELD István – HORLER Miklós – KOPPÁNY Tibor – LÖVEI Pál – SZEKÉR György. Budapest, 1988. 283) a templomban 7 faragvány van, 6 középkori és egy 19. századi. A középkoriakból kettő a diadalív alatt van beépítve (tehát az indás és állatos), egy-egy a helyreállításkor a belső padkába ill. a déli, külső homlokzatba, a lánckeresztes kőlap keleti felére került, további három hányódik, ezekről Kozák semmiféle leírást nem ad. A déli keresztes kőfaragvány kiegészítéséről csak Kozák Károly tudósít szűkszavúan (KOZÁK KÖH 1984, 16; M. ANDA Judit – KOZÁK Károly: *Tarnaszentmária, római katolikus templom. TKM Kiskönyvtár* 321. Budapest, 1988) a helyreállítási dokumentációkban nincs szó rekonstruktív beépítésekről (M. ANDA Judit: *Tarnaszentmária, r. k. templom, Helyreállítási dokumentáció*. Kézirat. KÖH Tervtár, ltsz.: 32052. Budapest, 1979.; M. ANDA Judit: *Tarnaszentmária, r. k. templom, helyreállítási terv*. Kézirat. KÖH Tervtár, ltsz.: 30262. Budapest, 1983; M. ANDA Judit: *Tarnaszentmária, r. k. templom, Helyreállítási terv*. Kézirat. KÖH Tervtár, ltsz.: 32049. Budapest, 1984).

The Stone Ornaments of the Church of Tarnaszentmária

The stone ornaments of the church of Tarnaszentmária (Heves county) show characteristic 11–12th century Romanesque motives taken from other Hungarian and international arts. Varied forms of figurines and braids suggests a date of origin after 1100, but the combination of motives does not yet reveal the impact of Hungarian artistic developments typical of the mid 12th century. As a result – despite provincial style marks that make it difficult to establish the date of origin – it is highly unlikely that the ornaments were made later than the first third of the 12th century. The type of pillarbase – appearing on the supports of Tarnaszentmária, built with one single thick ring – is almost unique in the Hungarian heritage: only one other similar solution is known on a fragment from Pornóapáti (Vas county). There are abundant examples of this uncommon pillarbase in Burgundy, where it was widespread in the 12th century (e.g. Vézelay, Saint-Madeleine, but one can refer to earlier example as well: Saint Philibert, Tournus, hallway).

JAKAB PÉTER

Tommaso Redi Kapisztrán Szent János-oltárképe a firenzei San Salvatore al Monte-templomban

Elfelejtett örökség¹

A firenzei Piazza di Michelangelótól nem messze a Chiesa di San Salvatore al Monte (1. kép) egyhajós terébe belépve a jobb oldali első mellékkápolnában minden feliratot, jelzést nélkülöző, megsötétedett olajfestményt találunk. A kép középpontjában ősz, zászlót lengető szerzetes lendületes alakja áll, tőle balra megrettent, turbános alak és sisakos katona, az alsó regiszterben arccal lefelé boruló holttest, tőle jobbra két mezítelen láb látható. A fentebb leírt ikonográfiai sajátosságok tükrében nem kétséges, hogy a nándorfehérvári diadalt követően a magyar művelődéstörténet fontos alakjává, „nemzeti hőssé” előlépett Giovanni da Capestrano, azaz Kapisztrán Szent János ábrázolásával állunk szemben (2. kép).

Az abruzzói obszerváns ferencst már kortársa, III. Callixtus pápa „hitünk erős védelmezőjének” (propugnator nostrae religionis),² XIII. Benedek pedig az 1690-es kanonizációt ünnepélyesen megerősítő bulla (1724. június 4.) szövegében pedig „Európa Apostolának” nevezte.³

A San Salvatore e mellékoltárképe a hazai művészettörténetben teljesen feldolgozatlan, Florio Banfi magyar emlékeket bemutató corpusának lapjairól a törökverő szent egy másik jelentős firenzei ábrázolásával együtt hiányzik.⁴ Az alkotóról, Tommaso Rediről (1665–1726) sem készült átfogó monográfia, a külföldi szakirodalomban is csak festészetének egyes aspektusait dolgozták fel napjainkig.

Pedig nemcsak az ábrázolt, hanem a művész is ismert személyisége volt saját korának. Francesco Saverio Baldinucci életrajgyűjteményében (amelyet az attribúció hiteles forrásaként fogad el a kutatás a kezdetektől) a „jó professzor” (buon professore)⁵ jelzővel tiszteli meg Redit, aki jelentős római ösztöndíj után III. Cosimo nagyherceg és a firenzei közönség szívesen foglalkoztatott művésze lett, mi több, I. (Nagy) Péter orosz cár (sikertelen) kísérletet tett arra, hogy a Szentpétervárott szerveződő Szépművészeti Akadémia igazgatójává nevezze ki.⁶

A 2006. esztendőben jelentős megemlékezések, konferenciák témája volt Kapisztrán, s természetesen ezek nem elhanyagolható részeként ikonográfiája, hazai és külföldi ábrázolásai is.⁷ A ferences szent csodáiról 2009-ben Stanko Andrić publikált rendkívül alapos munkát, amelyből a magyarok által „mértéktelenül” tisztelt⁸ obszerváns ferences kultuszának története is kirajzolódik.

Tanulmányomban helyszíni kutatások alapján teszek kísérletet a festmény elhelyezésére a 16–17. században megújuló ferences ikonográfia, illetve a toszkán kései barokk festészet vonulatában. A lehetőségekhez mérten megpróbálom értelmezni az alkotást az életműben, s ennek kapcsán javaslatot teszek a szakirodalomban eddig általánosan elfogadott datálás (1705 körüli évek)⁹ pontosítására.

A Kapisztrán-ábrázolások jellege, megjegyzések a szent barokk kori ikonográfiájához a firenzei műalkotások alapján

Kapisztrán Szent János életszentségét, elhivatottságát már kortársai is kiemelték,¹⁰ mindenekelőtt rendtársa, Giovanni da Tagliacozzo, akinek Marchiai Jakabhoz írt beszámolója 1460-ban látott napvilágot. Hunyadi harcostársának halá-

la (1456. október 23.) után azonnal elterjedt (Újlak központú) kultusz visszasságait letörni óhajtó Juan Carvajal, illetve Enea Silvio Piccolomini mérsékeltlen obszervancia-ellenes álláspontja a korábbi szakirodalom szerint nagy szerepet játszott a kanonizáció elhúzódásában.¹¹ A legújabb kutatások ismeretében azonban nem értékelhetjük túl ennek jelentősé-



1. kép: A San Salvatore al Monte főhomlokzata, Firenze, 16–18. század. Fotó: Jakab Péter



2. kép: Tommaso Redi: Kapisztrán Szent János. Firenze, Chiesa di San Salvatore al Monte. Váson, olaj. 185×232 cm. 1705–1710 körül. Fotó: Jakab Péter

gét.¹² A 2006-os nagyszabású olasz emlékkonferencia kiadott tanulmányaitól függetlenül Andrić is arra figyelmeztet, hogy a korai kanonizáció szándékának kudarca csak a kora újkori egyházfői szenttéavatási politika André Vauchez által is vizsgált összefüggéseiben érthető meg.¹³

Mindezek ellenére a törökellenes küzdelmek megújulása révén Kapisztrán kultusza igen gyorsan elterjedt Európában.¹⁴ Amikor XIII. Benedek 1724-ben ünnepélyes okirattal (*litterae decretales*) erősíti meg az 1690-es szentté avatást, lényegében egy formai követelménynek tesz eleget. Tommaso Redi alkotása a szentté avatás és az ünnepi bulla kihirdetése közötti időpontban, a Kapisztrán-tisztelet zenitjén keletkezett.

Az általam vizsgált festmény a San Salvatore al Monte jobb oldali mellékkápolna-sorának első egységében található. Eredeti helye azonban nem itt volt, hanem ugyanezen oldal kilencedik mellékkápolnijában, a Nerlik családi szentélyének előterében.¹⁵ A 185 x 232 cm-es olajkép jelenleg a sárgára festett háttér előtt az Oltáriszentséget tartó két puttót ábrázoló mensa fölött van elhelyezve a fehérre meszelt falon, s diófa keret szegélyezi. Sajnos, meglehetősen rossz állapotban van: a megsötétetett vásznon igen elmosódott a festékréteg, Kapisztrán kámszájától bal keze mutatóujjáig egy fehér színű horzsolás is végigfut.¹⁶

A szürkésbarna talajon világoskék háttér előtt jelenik meg a szerzetes hosszú alakja. Meztelen, jellegzetesen nagy lábfeje azt a mozgást érzékelteti, amelynek során az alak szinte átszökell a halott törökön, akinek jobb vállához talán hozzá is ér a szent bal sarka. A lendületesen leomló barna szerzetesi ruha¹⁷ a levegőben lévő másik láb esetében a boka alatt végződik. A mozdulatot a felemelt bal kar és a mélyzöld színű, arany IHS-feliratot hordozó, rövid nyelvű zászlót lengető jobb egyensúlyozza ki; a lobogó szinte teljesen uralja a kép felső harmadát. A szent felfelé tekint, bal orcáját profilból látjuk. Alapvetően fiatalos vonásait füle mögött kevés, halántékra húzódó ősz haj egészíti ki. Glóriát, dicsfényt nem látunk a képen. A bátorságot sugalló testmozdulat és az átszellemült arc kettőse viszont Cristoforo da Varese szavait juttathatják eszünkbe, aki szerint Kapisztrán „csodálatos módon buzgón vágyott a mártíromságra” (*mirum in modum ferveret ad martyrium*).¹⁸

A kép bal oldalán, lent egyik kezével a földre támaszkodó, a másikkal védekező, száját kiáltásra tátó, fehér turbánt viselő török figurájára a Kapisztrán által vállig kitakart, páncélos katona támad, rövid kardjával lefelé szúrva. A barát előrelépő bal lába mögött jobb orcáját fekvő török fölött rózsaszín drapériából két láb bontakozik ki (a jobb talpa teljesen a néző felé fordul), de ennél több a második halottból nem látszik.

Kissé szokatlan megoldás, hogy a művész Kapisztrán egyik attribútumát, a keresztet alsó száránál „odafogta” a ferences ruháját összefogó övhöz, kiemelve a főalak sodró lendületét, azt sugallva, hogy enélkül talán le is esne nagy sietségében a szentről a feszület. A keresztetek által használt vörös színű kereszt a korábbi Kapisztrán-ábrázolásokon, így Bartolomeo Vivarini 1459-es, Louvre-beli festményén is a szent vállán jelenik meg. A keresztben végződő, illetve gyakran keresztet ábrázoló zászló még hangsúlyosabb az aquilai gyűjteményben őrzött polyptichonon, illetve a szintén itt látható Sebastiano da Cola-táblaképen is. Utóbbi ábrázoláson megjelenik az IHS-monogram, vagyis Jézus Szent Nevének Kapisztrán atyai jóbarátja és tanítómestere, Sienai Szent Bernardin elterjesztette szimbóluma. Tagliacozzo leírásából tudjuk, hogy Kapisztrán lobogóján ott volt ez a jelvény, ezért a kereszt egyre többször a szent kezébe került, erre talán a legszébb példa az aquilai Szent Apollónia-templomból száma-

zó olajfestmény. Nem tűnik el azonban a vörös kereszt sem; az aquilai San Bernardino-templom oltárképén és mennyezetfreskóján Kapisztrán mellén ábrázolták. Úgy vélem, ebből, illetve a Giovanni Stefano di Doneda („Montalto”) oltárképén mellhez szorított feszületből jött létre az övbe tűzött corpus, ami meglátásom szerint Kapisztrán ikonográfiájában – Redi újításaként – egyedülálló jelenség. A fentebb említett alkotásokon (jobbára mind a 17. századból) jól megfigyelhető továbbá, hogyan lesz a keresztben végződő, fecskefarkú zászlóból önálló lobogó. A Giulio Cesare Bedeschininek attribúált, Szent Apollónia-beli képen átmeneti megoldást látunk: a zászló szára már nem testhossznyí nagyságú, de még nem is olyan rövid, mint Redinél. A rövid nyelvű zászló Redivel nagyjából kortárs párhuzamaként Alessandro Gherardini Madonna Szentekkel című kompozíciója említendő a pistoi ai Santa Maria degli Angeli-templomból: a közvetlenül a Szűzanya mellett álló, pálmaágas nőalak (minden bizonnyal az egyik jeles vértanú szűz, esetleg egy allegória) rózsaszínű, rövid rúd-dal ellátott, de tekintélyes, cortinaszerű lobogót tart. A zászlónak Redinél nemcsak a felépítése, hanem a színe is különleges: nem a keresztetek jellegzetes, vörös zászlója, hanem sötétzöld színű. A zöld lobogó ábrázolása további kutatást kíván, esetleges ikonográfiai előzményének az esztergomi ferences rendház félalakos Kapisztrán-portréját tartom, amelyen a még piros vásznon zöld csík húzódik végig.

Aligha szükséges külön hangsúlyozni, hogy Kapisztrán és Sienai Szent Bernardin (illetve Marchiai Szent Jakab) megjelenése, fiziognómiai sajátosságai – tar fej, horgas orr, szigorú tekintet, aszketikus testalkat – nagyon közel hasonlókat mutatnak számos esetben. Kapisztrán nemcsak megvédte V. Márton előtt Bernardint az IHS-táblák és Jézus Szent Nevének tisztelete miatt (1426), de 1450-es szentté avatásának előkészítésében is fontos szerepet játszott.¹⁹ Arra is van forrásunk, hogy Hunyadi fegyvertársa Nándorfehérvár ostromakor is mestere képét tartotta magasba a küzdelemben.²⁰ Kapisztrán első ismert portréja (Thomas Burgkmair 1452-ből származó, kisméretű alkotása, jelenleg Prágában) egyértelműen a bernardini sémát mutatja.²¹ Idővel természetesen elkerülhetetlenné vált a két szent együttes ábrázolása (például az aquilai San Bernardino mennyezetképén). A törökellenes harcok új lendületével egyre hangsúlyosabb lett Kapisztrán alakjának tettekrekészése, „harciasága”; lendületesen, mozgás közben próbálták meg ábrázolni, a fentebb elemzett attribútumok egyre következetesebb alkalmazásával. Érdekes jelenség, hogy a szent gyér hajkoszorúja számos esetben már nem ősz, hanem sötét a barokk ábrázolásokon. Már Sebastiano da Cola oltártábláján sem egy kifejezetten öreg szerzetest látunk, de a Bedeschini-kép és az esztergomi festmény Kapisztránja életerős, középkorú (vagy annál kevéssel idősebb) férfi. A „megfiatalodás” jellemző fiziognómiai eleme a két fül környékén, illetve a homlok közepén kis csomóban megjelenő haj. Ez nem pusztán a korai ábrázolásokra jellemző, egyedi jelenség: az Aquinói Szent Tamás apoteózisa (1710), Giovanni Camillo Sagrestani, Ranieri del Pace és Rinaldo Botti nagyívű alkotása az azonos nevű firenzei oratórium mennyezetén hasonló frizurájú Szent Tamást ábrázol.²²

Joggal merülhet fel a kérdés, hogy Kapisztrán arcvonásainak ha nem is mindig fiatalabbá, de legalábbis lendületesebbé tétele hol gyökerezik. Úgy gondolom, hogy a 17. század második felétől a háborús korszak lezárásáig szintén harcos attitűdöt nyerő, ugyanakkor mindig fiatalosabban ábrázolt Pádai Szent Antal ikonográfiája domináns szerepet játszott ebben a folyamatban.²³

Kapisztrán és a Szeplőtelen Fogantatás (amelyet VII. Sándor pápa hirdetett ki dogmáként 1661. december 8-án) ikonográfiájának összefüggéseit meggyőzően tárgyalja (remélhetőleg hamarosan megjelenő) tanulmányában Peregrin Kálmán.²⁴ A Jelenések Könyvében szereplő Napba Öltözött Aszszony és a sárkány (Jel 12, 7–12) barokk kori allegorikus továbbbélései önálló tanulmányt igényelnek, ezért ezek tárgyalásától e helyen eltekintek, megjegyezve, hogy a már többször idézett aquilai San Bernardino-templom mennyezetfreskóján is az Immaculata előtt hódol Bernardin és Kapisztrán. Fontosnak tartom azonban, hogy a Szeplőtelen Fogantatás ikonográfiájának elterjesztésében a Rómában számos firenzeit (köztük Redit) is tanító Carlo Maratti²⁵ és műhelye igen fontos szereppel bírt. Bellori nyomán tudjuk, hogy Maratti ifjúkorától szoros kapcsolatban volt az ír származású Lucas Wadding páterrel, aki a Kúrián belül az Szeplőtelen Fogantatás tiszteletének fontos előmozdítója volt.²⁶ Ikonográfia-történeti szempontból Kapisztrán Szent János és az Immaculata-ábrázolások összekapcsolásaként értelmezhetők a bécsi Szent István-dóm külső falához kapcsolódó „Kapisztrán-szószék” szobra, illetve az 1690-ben kanonizált szent 1700-as életrajzának metszete, amelyek a „diadalmas Kapisztrán” (Capistranus triumphans) típusának megtestesítői.

A martalóctól a dervisig: az oszmán világ megjelenése a toszkán kései barokk művészetben

III. Callixtus pápa 1456. június 29-én kiadott ún. imabullájában Ábrahám, Józsué és a Makkabeusok harcaihoz hasonlította a pápa a kereszténység harcát a törökök ellen.²⁷ Az ellenség ábrázolása Kapisztrán újkori ikonográfiájában is fontos szempont, ezért vizsgálatától nem tekinthetünk el ebben a tanulmányban sem.

Kapisztránt és a haldokló törököket ábrázolja Pier Dandini oltárképe, amely a firenzei Chiesa d'Ognissanti (Minden-szentek) ferences templomában látható (3. kép). A főoltárral szemben megállva a szentélytől közvetlenül balra lévő, jelenleg a rekesztő miatt elég körülményesen megközelíthető mellékkápolna oltárát díszíti a műalkotás. A gyertyafény mellett nehezen kivehető, a Redi-műnél sajnos nem sokkal jobb állapotban lévő olajkép fiatalos Kapisztránja lendületesen tör előre az angyal követve vörös színű zászlójával, amely a középtengelyben arctalanul alábukó török katona hasonló színű felsőruházatával együtt élénken kiemelkedik a kavargó kompozícióból. A pátosszal teli alkotás elismertségét jelzi, hogy a kép keletkezése után egy évszázaddal alkotó tudós jezsuita, Giuseppe Richa fő művében (Notizie storiche delle chiese fiorentine, 1754–1762) szándékos vagy véletlen elírásként Dandini nagybátyjának, a templomban szintén dolgozó Vincenzo Dandininek attribuíja a művet.²⁸ A kérdéses alkotás akkor került ebbe a kápolnába, amikor 1661-ben az új kegýúr, Bardi di Vernio kezdeményezte, hogy a templomot az obszervánsok előtt használó humiliátus szerzetesek Szent Benedek-oltára helyett a törökverő ferences kapjon egy kegýhelyet.²⁹ A kutatás egy része azt feltételezi, hogy a Kapisztrán-kápolna kialakításakor tűntek el végleg az oldal-falakról Giotto azon falképei, amelyekről Giorgio Vasari megemlékezik.³⁰ Nem egyértelmű, hogy ezek a falképek valóban ebben a kápolnában voltak-e, s ha igen, ténylegesen az átalakításnak estek-e áldozatul, illetve, hogy mit ábrázolhattak. Az azonban biztos, hogy jelen templom újkori dekorációjának koncepciója a ferences misztika és az Oltáriszentség kapcsolata köré szerveződött. Ezt képviseli Pier Dandini másik jelentős alkotása, a Szent Paszkál az Oltáriszentség előtt, illet-



3. kép: Pier Dandini: Kapisztrán Szent János. Firenze, Chiesa d'Ognissanti. Vásznon, olaj. Kb. 170×250 cm. 1690-es évek eleje. Fotó: Jakab Péter

ve maga az oltár fölötti kupolafreskó, ahol valamennyi ferences szentet, köztük Kapisztránt is ábrázolja Ranieri del Pace Krisztus Teste előtt hódolva.³¹

A kor legjellegzetesebb „törökverő” alkotásaiban rendre feltűnik az égi közbenjárás, a felső világ segítsége, amely nélkül az oszmánok elleni harc eredménytelen lett volna. E narratív ábrázolások egyik típusát a gyakran rendkívül naturális részletekkel bíró csatajelenetek alkotják, így például Pier Dandini pisai freskója a Palazzo dei Priori egyik szalonjában (1693), amely azt a jelenetet ábrázolja, amikor a pisaiak az első kereszties hadjárat során egy mindent eldöntő, elkeseredett rohamot indítanak Jeruzsálem falai ellen. A képen aláhanyatló törökök a szakirodalom egyöntetű véleménye alapján az Ognissanti-beli Kapisztrán-kép alsó részének átdolgozása.³² A másik típus értelmezésében a szentségi jelenlétet kiemelő kompozíciók, így például a martalóc törököket az Oltáriszentség felmutatásával elűző Assisi Szent Klára (Cosimo Gamberucci alkotása az Ognissanti főoltárától jobbra eső fal-szakaszon elhelyezve, az 1620-as évekből). A két csoport sajátos metszete Ottaviano Dandini freskója a pratói püspöki palotában: a lepantói csatát ábrázoló kései seicento alkotáson a török hajóhadakra maga Szent Péter és Pál csap le a magasból. Ezek az alkotások a firenzei Redi-oltárkép törökábrázolásának legközvetlenebb forrásai.

Kapisztrán Szent János kanonizációs jegyzőkönyveiből tudjuk, hogy a 17. századi török elleni harcokban való közreműködés nála nemcsak vizuális kultuszelemekre szorítkozott: XI. Ince pápa rendelete értelmében a „törökverő” ferences közbenjárása, segítsége elnyerésének érdekében a szent képmását a római Ara Coeli-templomban közszemlére állították, s előtte éjjel-nappal gyertyákat gyújtottak.³³ A képet

virágfüzerekkel koszorúzták, a hozzá könyörgők pedig teljes búcsút nyertek.³⁴

Úgy tűnik, hogy a szent népszerűsége miatt ahol volt Kapisztrán-oltár vagy kápolna, az általában központi, de legalábbis szentélyhez közeli helyet foglalt el az adott templomban. Az Ognissantiban is megjelenő „ferences pantheon” ismerete fényében egyértelmű, hogy a San Salvatore-beli Redi-oltárkép semmiképpen sem lehetett jelenlegi (meglehetősen félreeső) helyén. Mint a későbbiekben látni fogjuk, ebben a ferences templomban a Nerli-kápolna (amelynek az előterét alkotó kilencedik mellékkápolnát nevezi meg Trotta és Bertani a kép eredeti tereként³⁵) a legelőkelőbb alkotások helyszínéül szolgált.

Kapisztrán Szent János – amennyiben Tagliacozzo feljegyzéseit vesszük alapul – a Nándorfehérvárnál küzdők számára maga volt az égi segítség: az idős ferences ellőkte az eléje tartott pajzsot, de az oszmán nyilak sem testét, sem a zászlót nem sértették meg.³⁶ Éppen ellenkezőleg: „hitelt érdemlő jelentés igazolta, hogy Isten szolgájának arcáról fénylő sugarak löveltek (sic!) le, melyek rettenetes villámként sújtották le a törököket, utána pedig rémes sötétség következett.”³⁷

A kép naturalisabb részleteit alkotó, földön heverő ellenség egybevág Tagliacozzo leírásával, amelyben Kapisztrán körül „hullanak zavarukban a törökök, s nem tudják, mit csináljanak.”³⁸ Redi festményén a három „áldozat” közül a legdominánsabb az arccal lefelé fekvő, kicsavarodott kezű, félmeztelen halott. A bukásában is groteszk figura semmi esetre sem a művész találmánya: Redi British Museumban őrzött ceruzarajza, amely Theodore Vercruys Szent Crescius vértanúsága után készült, hasonló rövidülésben láttatja a mártír lefejezett holttestét. A budapesti Szépművészeti Múzeum Carlo Marattinak tulajdonított, 1680-as évekre datált,³⁹ barna tintával, lavírozással készült vázlatán (Mózes megvédi Jethro lányait) a jobb alsó sarokban heverő támadó, továbbá Maratti vitathatatlanul legtehetségesebb tanítványának, Benedetto Lutinak a Káin és Ábel-vászonhoz készített tanulmányai a Redi-kép fekvő halottjának legközelebbi párhuzamai.

Az egyik kezével a földön támaszkodó, a másikat védőn maga felé emelő, felkiáltó török alakja nézetem szerint összefüggésbe hozható Tommaso Redi firenzei mestere, Antonio Domenico Gabbiani (1652–1726) Pietro Cortonának és Ciro Ferrinek a Palazzo Pitti-beli narratív-allegorikus freskóit követő művével (Minerva vezeti a Tudást és legyőzi a Tudatlanságot, szintén a Pitti falain).⁴⁰ A Tudatlanságot megjelenítő meztelen férfiakhöz ismerjük Gabbiani vázlatát is. A Redi képén megjelenő védekező mozdulatot a szemlélőnek háttal (a Kapisztrán-festmény törökjével éppen tükörszimmetrikusan), de még az említett freskónál is hívebben ábrázolja az a Londonban árverésre bocsátott Gabbiani-rajz, amely egy rajtaütést ábrázol. A mozdulatsoroktól elszakadva, a témát szigorúan kezelve viszont Bernardino Poccetti egyik Palazzo Pitti-beli freskóját kell kiemelnünk. A Sala di Bona falán látható alkotás, amely I. Cosimo nagyherceg prevesai győzelmét örökíti meg, szinte pontosan egy évszázaddal előzi meg Redi Kapisztrán-oltárképét: 1607–09 körül készült.⁴¹ A csatajelenet előterében azonban nemcsak a nyitott szájú, földön ülő törököket figyelhetjük meg, hanem a lefelé szűrő, páncélos katonát is.

Redi művén a két török figura összevetésénél feltűnhet, hogy a Kapisztrán mögött élete „utolsó pillanatait élő” oszmán katona vonásai finomabbak, öltözte kifejezetten elegáns (nyakában amulett is lóg), arca borotvált. A különbség annak a keleti kultúra iránti intenzív érdeklődésnek a javára

írható, amely a háborúktól függetlenül egyre nagyobb mértékben jellemezte Itáliát is.⁴² A Toszkán Nagyhercegség díplomáciai kapcsolatai révén az udvari kultúra és művészet új színfolttal gazdagodott a 17. század végétől. Még 1687-ben III. Cosimo 150 budai török foglyot kapott ajándékba I. Lipót császártól. A kortárs beszámolók közül Fagioli megemlíti, hogy „szép és nemes emberek” a Toszkánába érkezett oszmánok.⁴³

Ezek az események kitűnő lehetőséget biztosítottak a művelt rétegeknek, köztük a művészeti ágak képviselőinek, hogy a „rettegett pogány” vallását, életmódját, öltözködési szokásait megfigyeljék. Ennek az érdeklődésnek a jegyében fogantak a fiatal Giovanni Camillo Sagrestani a londoni Heim Galleryben őrzött, négy részből álló hárem-sorozatának darabjai az 1680-as évekből, vagy a Carlo Antonio Sacconi Dervise a Palazzo Pittiben (1715 körül).

A Redi-oeuvre

Ahhoz, hogy datálni tudjuk Tommaso Redi Kapisztrán-oltárképét, megkerülhetetlen a művész jelenleg ismert, meglehetősen kisszámú megbízásának ismertetése, amely során egyúttal a kérdéses mű helyét is meghatározza a vizsgálat.

A Rómában töltött évek pontosan a századfordulón értek véget, de már abban sincs megegyezés, hogy ezt követően mi lehetett Redi első munkája. A 17. század második felétől a legnagyobb firenzei művészeti vállalkozás a Santissima Annunziata-templom átalakítása volt, amely építészeket épp úgy igényelt, mint szobrászokat és festőket. A templomhajóiban összetett művészi feladat volt az angyalok⁴⁴ tartotta tondóknak a kialakítása. Ezek a díszítőelemek az árkádok fölötti elhelyezkedő, oldalról fejezetes pilaszterek közrefogta mezőkben helyezkednek el.⁴⁵ Létrehozásukhoz azokat a hatszögű mezőket kellett eltüntetni, amelyek egy 1672-es metszeten még jól ki vehetők. Maga Tommaso Redi öt tondót is készített, ezek sajnos annyira megsötétedtek, hogy szinte azonosíthatatlanok a jelenlegi templomtérben. Ez a megbízás még nem volt olyan jelentős, mint egy nagyhercegi felkérés egyazon templom oltárképekkel való díszítésére (San Salvatore al Monte), a feladat jellege miatt azonban évekkel meg kellett hogy előzze Redi oltárképeit, ezért tarthatónak gondolom, hogy első firenzei munkája a tondók elkészítése volt, legkésőbb az 1703. évvel bezárólag.⁴⁶

A Santissima Annunziata-beli megbízás – amelynek kieszközlésében a Firenzében még kezdő Redi számára Gabbianinak vitán felül nagy szerepe lehetett – logikusan folytatódik olyan feladatokkal, amelyekben még az egykori mesteré a főszerep. Ezek közül a Santa Maria dei Candeli-templom számára készült Szent József halála⁴⁷ címet viselő olajfestmény Redi alkotása, a főoltárra viszont Gabbiani Assuntája került. A két képet a kutatók egy része egyazon éven belül helyezi el.⁴⁸ Néhány vélemény szerint időben Gabbiani festménye a korábbi,⁴⁹ de ebben az esetben – nem túl meggyőzően – Redi képe az Annunziata-pondókkal egyazon periódusba kerül. Marco Lastri 1795-ös megjegyzése a Candeli oltárképeiről („Századunk kezdetének kicsiny képgalériája”)⁵⁰ arra enged következtetni, hogy Gabbiani valamennyi tanítványa nagyjából egyazon időben, szinte „közös műhelygyakorlatként” valósította meg ebben a templomban azt a művészi programot, amelynek középpontjában – természetesen – a mester munkája állt.

A Gabbiani-Redi együttműködés következő firenzei állomása a Chiesa di San Giorgio sulla Costa, ahová a mester A Szentlélek kiáradása, az egykori tanítvány pedig Szent Benedek csodája témában készített oltárképet. Redi ezért az alko-

tásáért 1705. szeptember 25-én kapott fizetést, ez a munkája tehát a többihez képest nagyobb biztonsággal datálható.⁵¹ Ugyanebben az évben vette fel tagjai közé az Accademia del Disegno.⁵² Úgy gondolom, ez a presztízst biztosító pozíció, illetve a részben általa, részben az eddigi megbízásokkal megteremtett viszonylagos anyagi függetlenség bírta rá Redit arra, hogy Gabbiani árnyékából kilépjen.⁵³ A rendelkezésemre álló adatok alapján úgy vélem, hogy művészi fejlődésének ez az esztendő az egyik fordulópontja. Ebből következik, hogy Rudolph 1705 körüli datálása a San Salvatore-beli képeket illetően lefelé nem mozgatható el. E megfontolás alapján nézetem szerint a Kapisztrán Szent János-oltárkép (és tágabb értelemben valamennyi San Salvatore-templomban lévő Redifestmény) datálásának alsó határa: 1705.

Valószínű tehát, hogy Redi vagy ebben az évben, vagy az elkövetkezőkben kapott megbízást III. Cosimótól új oltárképek készítésére a San Salvatore al Montéba. Mind a Szent Benedek-festményen megjelenő, szinte aszketikusan szikár rendalapító, mind Gabbiani 1713-ra datált (de talán vázlatában már korábban is létező), Krisztus megáldoztatja Alcantarai Szent Pétert elnevezéssel szereplő mű analógiái lehetnek a San Salvatore jobb oldali második oldalkápolnájába készült Alcantarai Szent Péter apoteózisa című képnek. Ez a Kapisztránnal lényegesen mélyebb tónusú, s jobb állapotban megmaradt festmény a kék háttér, az angyalok drapériáinak a Kapisztrántól balra fekvő halott lábára csavarodó leplét idéző rózsaszín árnyalata, a figura expresszivitása, kitárt két karja nem hagynak kétséget afelől, hogy a nándorfehérvári hőst ábrázoló mű párdarabjáról van szó. Ugyanennek a misztikus ferences szentnek a típusa tekint ránk vissza a Montesenario-kolostor két, Boldog Filippo Benizi életéből vett jeleneten is (Filippo Benizi szentmiséje, Filippo Benizi vizet fakaszt). Különösen az utóbbi Redi-képen emlékeztet nagyon a szent testtartása, arckifejezése a San Salvatore al Monte-beli Alcantarai-oltárképhez. Elfogadható ugyanakkor az a fiziognómiái megközelítés is, amely a Szent Benedek csodáját és Benizi szentmiséjét köti össze a két főszereplő vékony, nyúlánk teste és kissé „hosszúak” fejformája révén.⁵⁴

Tommaso Redi pályája, illetve témánk kutatásának egyik legfontosabb feladatát a San Salvatore-templomban lévő festmények datálásának, elhelyezésének körülményeinek pontos meghatározásában látom. A Chiesa di Ognissantiból a montesenariói kolostor templomba minden különösebb dokumentáció és nyilvánosság nélkül átvitt (2005), Filippo Benizit ábrázoló Redi-képek ténye azt igazolja, hogy az Ognissanti későbarokk ikonográfiai programja és a San Salvatore festményei között szoros kapcsolat áll fenn.

A Kapisztrán-festmény datálásához tehát megkerülhetetlen az a probléma, hogy a San Salvatore jelenleg látható alkotásai milyen rendben kerültek elhelyezésre, s esetlegesen hogyan változtatták meg helyüket a kápolnasorokon belül. Az alábbiakban erre teszek kísérletet.⁵⁵

A datálás problémája és egy lehetséges megoldás

III. Cosimo nagyherceg a megfogytakozott lélekszámú kolostorba 1709. augusztus 18-i hatállyal szigorú obszerváns hagyományok szerint élő ferenceseket hívott, e „reformobszervancia” híveinek közkeletű elnevezése verdoni („zöldek”) volt Baldinucci szerint.⁵⁶ A templomban jelentős átalakítások kezdődtek, a szentélyrekesztők kialakítására, új stáció beszerzésére került sor. Új oltárképek is érkeztek, ezeknek helyet kellett biztosítani a templomtérben.⁵⁷ Felmerülhet a kérdés, hogy Redi Kapisztrán-festménye az „újak” között volt-e,

illetve hogyan nézhetett ki a „rég”i elrendezése a mellékoltár-oknak. Csak a napóleoni háborúk idején került el véglegesen a kolostortemplomból (illetve Firenzéből), de az új szerzetesek „purifikáló” törekvéseinek még korábban „esetett áldozatul” az a Madonna-tondó, amely Vasarinál Botticelli életrajzában szerepel („un tondo con una Madonna, con angeli granti quanto il vivo”).⁵⁸ A szemléletesen leírt műalkotást a szakirodalomban Horne, Gamba és Lightbown⁵⁹ is a jelenleg az Uffiziben megtekinthető, ún. Magnificat-Madonnával azonosította, de a San Salvatore-templom (voltaképpen egyetlen) monográfiájában mégis Salvini elképzelését fogadják el a szerzők, aki szerint a berlini Raczyński-Madonna a kérdéses tondó.⁶⁰

A San Salvatore szentélyétől jobbra található, Tanai de' Nerli alapította magánkápolna oltára fölött látható ma az a Madonna a Gyermekekkel, Angyalokkal, Keresztelő Szent Jánossal, Szent János evangélistával, Szent Jeromossal és Assisi Szent Ferencével, amely a 18. század elején már két évszázada a templomban volt. A művészettörténészek közül Marksches Vasarira hivatkozva („A Tanai de' Nerli fece un'altra tavola a San Salvatore fuor di Fiorenza”)⁶¹ továbbra is az 1504-ben elhunyt Filippino Lippi egyik utolsó alkotásának tartja a művet.⁶² Újabban azonban már nem ennek a művésznek attribálják a táblát, hanem „Firenzei Iskola 16. század eleji munkája”-ként hivatkoznak rá.⁶³

A kérdéses időszakban még biztosan nem volt a jobb oldali ötödik mellékoltár fölött a Vincenzo Meuccinak attribált Szentek hódolata a Szentháromság előtt, ennek jelenlegi datálása ugyanis tartósan az 1750-es évek körül mozog Paatz nyomán.⁶⁴

Magának Redinek a munkája az eddig bemutatott két alkotáson (Kapisztrán Szent János, Alcantarai Szent Péter) kívül a bal oldali első mellékoltár fölötti Szent Salvatore da Horta⁶⁵ meggyógyít egy leányt címen szereplő munka is. A műalkotásnak egyértelműen az Ognissantiban kifejeződő új „ferences pantheon” részét képező Domenico Pugliani-festmény (1627 körül) az előzménye.⁶⁶ Bár Baldinuccinál nem szerepel, valamennyi szakmunka Redinek attribálja a Sienai Szent Bernardin és szentek extázisa Jézus Szent Neve előtt című képet, amely a jobb oldali negyedik mellékkápolnában foglal helyet. A templomban lévő négy Redi-alkotás összefüggése szintén kérdéses. Jelen sorok írója azon az állásponton van, hogy az alkotások, mivel valamennyi a 17. században kanonizált, „új” ferences szentet ábrázol, mindenképpen összetartoznak. Mivel nincs sem elsődleges, sem másodlagos forrásunk arra vonatkozóan, hogy Redi többször egymás után a San Salvatore rendelkezésére állt volna, nem látok okot, amely ne engedné meg annak feltételezését, hogy a képek egyazon művészi program részeként, időben kevés eltéréssel készültek. Miután az előzőekben már kifejtettem, miért nem tartom relevánsnak a keletkezés dátumát 1705 elé helyezni, a Rudolph-féle datálás pontosításában, amely tanulmányom egyik kitűzött célja volt, a megrendelő és a kép(ek) megfestésének felső határát kell még megfontolni.

Arra vonatkozóan, hogy a később szintén szentként tisztelt új obszerváns gárdián, Leonardo da Porto Maurizio és közössége hozták volna magukkal vagy rendelték meg a képeket, nincsenek adatok. Utóbbi esetben a képek keletkezésének ideje minden bizonnyal 1709 utánra esne; ezt azért nem tartom valószínűnek, mert 1710 körül Redi már egy nagyméretű falképen dolgozott a Palazzo Nardiban. Amennyiben viszont az új szerzetesek már itt találták az alkotásokat, kézenfekvő, hogy a barátokat Firenzébe, illetve ebbe a temp-

lomba meghívó kegyúr, vagyis az 1670-től 1723-ig kormányzó III. Cosimo de' Medici kérte fel Redi az oltárképek elkészítésére. Mivel Redi Cosimo elsőszámú firenzei festőjének, Gabbianinak a tanítványa volt (és mesterével előtte is többször dolgozott együtt), továbbá római útját is a Mediciek létrehozta (1673) ösztöndíjból finanszírozta, a megrendelésből nehezen vonható ki a nagyherceg személye. E sejtést erősíti a tény, hogy III. Cosimo ráadásul Kapisztrán Szent János nagy tisztelője volt; a jelenleg is a capestranói ferences kolostorban lévő ezüst Kapisztrán-büszttől ő adományozta a városnak, s bár a szentté avatási bulla kihirdetését nem érte meg, az 1690-es kanonizációt követő ünnepségek költségeinek terheit is jórészt a nagyherceg állta.⁶⁷ Az általam e tanulmányban részletesen nem elemzett San Salvatore-beli műalkotások esetleges forrásainak feltárásával a kutatás tisztázhatja a közeljövőben, hogy ezek közül melyik érkezhettek az újonnan beköltöző szerzetesekkel, ha volt egyáltalán ilyen. A bal oldali sorban a harmadik, illetve a negyedik mellékoltár fölött található, emiliani provenienciájának tartott⁶⁸ Cortonai Szent Margit a feszület előtt, továbbá a kvalitást meglátásom szerint kissé túlértékelve Marattihoz vagy köréhez kötött, Máriát gyermeklánként ábrázoló Szeplőtelen Szűz képeit talán az új szerzetesek hozták magukkal.

Az 1710-es években Redi mindenesetre már a Palazzo Nardi Asztronómia-allegóriáján dolgozott.⁶⁹ A házat megvásárló Carlo Nardi azonban 1709. augusztus 22-én meghalt. Mivel maga Balducci is úgy hivatkozik Redinek erre a munkájára, hogy azt az elhunyt fia (egyben örököse), illetve bátyjai házában készítette („nella casa di Raffaello e fratelli Nardi dipinse a fresco una Galleria”),⁷⁰ több mint valószínű, hogy már a szerződést sem a Nardi-testvérek apjával kötötte. E freskó esetében tehát az „1710 körüli” (Bellesi)⁷¹ festés igen szűken az 1710. vagy az azt követő 1–2 esztendőre értendő.

Ebből a tényből, illetve a III. Cosimo kérésének eleget tevő új szerzetesek érkezéséről fentebb leírtakból az következik számomra, hogy a Kapisztrán-kép datálásának felső határa 1709 lehet. Vagyis a Rudolph részéről megfogalmazott, s többek által átvett „1705 körül”, illetve „18. század első évtizede” ebben az értelmezésben pár évre szűkül (lényegében 1705 ősztől, azaz a Szent Benedek-festmény befejezésétől 1709 nyaráig, a San Salvatore új lakóinak megérkezéséig terjedő időszak jöhet szóba).

Ezen belül az eddigi szakirodalomhoz képest egy újdonságnak számító szűkítési lehetőség feltételezése is megengedhető; ha III. Cosimo Kapisztrán iránti tisztelete, illetve a ferencesek támogatása annyira nagy volt, mint amelyre a tények következtetni engednek, bizonyára nem kerülte el a nagyherceg figyelmét János barát halálának 250. évfordulója (1706). A kerekén két és fél évszázaddal azelőtti események, illetve a ferences kanonizálásának lezáratlansága elegendő érv lehetett a megrendelés mellett. Kérdés tehát, értelmezhető-e mindezek fényében votív képként a műalkotás.

Összegzés

A Firenzében 2006 tavaszán elkezdett kutatómunkám célja elsősorban a Kapisztrán Szent János-oltárkép elhelyezése az alkotó életművében, a datálást elsőrendű kérdésként kezelve. Tommaso Redi életművének kutatása a kezdeti fázisánál tart. Nem kétséges, hogy a vele egyforma színvonalon festő, illetve nála kvalitásosabb műveket hátrahagyó pályatársak (elsősorban Benedetto Luti, Alessandro Gherardini és Antonio

Domenico Gabbiani) gyakran nagyobb számban ránk maradt alkotásai is rengeteg kérdést vetnek fel. A 17–18. században már utolsó fázisát élő Medici-nagyhercegség művészeti jelenségeinek a virágzó toszkán reneszánszhoz és az egyetemes művészettörténethez való viszonyának prekoncepcióktól mentes értékelése kapcsán jegyzi meg szellemesen Lankheit, hogy „Gabbiani nem Van Gogh, Foggini nem Rodin.” Ez korántsem azt jelenti, hogy ezt a periódust „hanyatló” fázisként kellene interpretálni. A művészettörténészek nem értékítéletet alkotnak, amikor a firenzei mesterek művei alapján, az oltárkép- és portréfestészet mentén virágzó kései barokkról (Chiarini) vagy a kupola- és falképfestészetet előtérbe helyezve korai rokokóról beszélnek (Acanfora). Egyértelmű, hogy Tommaso Redi Kapisztrán Szent János-festménye nem „élvonalbeli” alkotás. Ennek ellenére adekvát kérdéseket vet fel, amelyekre adott válaszaimat a következőkben foglalom össze.

A San Salvatore al Monte-templom jobb oldali első mellékoltára fölötti, a források és a szakirodalom részéről egybehangzóan Tommaso Redinek attributált Kapisztrán Szent János-oltárkép a 17. század második felében a török harcok miatt újra felvirágzó, ezért a korábbiakhoz képest egyértelműbben a szent diadalmas harciasságát kiemelő kultuszának jegyében fogant.

A képet a római tanulmányaiból hazatért Redi első (mesterével, Antonio Domenico Gabbianival közös) munkái befejeztével készíthette, nem korábban, mint 1705, s nem később mint 1709 folyamán; feltételezésünk szerint 1706-ban kaphatta rá a megbízást a Kapisztránt tisztelő, a firenzei ferences obszervanciának új lehetőségeket teremtő III. Cosimo de' Medici nagyhercegtől. A San Salvatore al Monte liturgikus terének helyi (17. századi) előzménnyel is bíró művészeti megújulása jegyében Tommaso Redi négy festményt készített a templomba, amelyek közül három a rend „frissen” kanonizált férfiszentjeit, egy pedig a későközépkori ferences obszervancia (szűkebben Sienai Szent Bernardin és Kapisztrán Szent János) elterjesztette hittitkot jelenítik meg. Egyelőre még nem tisztázott szempontok szerint a későbbi évek során egyes alkotások közül néhány más helyre került a kolostortemplomon belül, így a Kapisztrán-kép is. A kutatás a jövőt illetően tehát gyakorlati és elméleti feladatokkal is rendelkezik. Hangsúlyosan szóba kerül az állagmegóvás, a felület megtisztítása után ugyanis új megvilágításba kerülhetnek bizonyos kérdések.

A kortárs Tagliacozzo úgy fogalmazott, hogy „ragadjon (...) a rágalmozó nyelve torkába, ha nem akar megemlékezni az oly érdemes János atyáról (...)”⁷² Bár ennyire nem drámai Kapisztrán tiszteletének helyzete a firenzei San Salvatore al Monte-templomban, illene elhelyezni a mellékkápolnában található művészeti alkotások, köztük Redi festményének közelében többnyelvű feliratokat, a legkvalitásosabbakról pedig jó minőségű reprodukciókat készíteni.

Az oltárkép, illetve a többi ábrázolás forrásainak feltárásával és összegyűjtésével a templom történetének és művészeti programjának alakulásáról is a jelenleginél pontosabb képet lehetne kapni. Tommaso Redi életművének középső szakasza, vagyis a római út végétől az 1710-es évekig tartó, művészi szempontból legaktívabbnak tekinthető korszaka a pontos datálás, illetve további, nemcsak toszkán vagy nemcsak itáliai stílusbeli előzmények, analógiák megállapítása mentén értelmezhető tovább. Ezeknek a feladatoknak minden egyes megoldott részlete hozzásegítené a művészettörténet-írást, hogy művészt és művét az őket megillető helyen tárgyalja.

Jegyzetek

- 1 Külön köszönet illeti a kutatásban nyújtott segítségért, útmutatásukért az eredeti pályamunka konzulensét, Kelényi Györgyöt, bírálót: Wehli Tündét és Tátrai Vilmost, valamint Prokopp Máriát.
- 2 Idézi: JAKAB Péter: „A kereszténység eszményképe”: *Kapisztrán Szent János (1386–1456)*. In: *Felsőkrisztina*, 9. 5. sz. 7.
- 3 DI VIRGILIO, P. Virgilio Felice: *Kapisztrán Szent János kultusza és öröksége*. In: *Déli harangszó. Tanulmányok a pápai rendelet félezeréves jubileumára*. Szerk. VISY Zsolt. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000. 287–316. 310.
- 4 A hiányosságot egy rövid szócikk erejéig pótoltam, vö. JAKAB Péter: *San Salvatore al Monte*. In: BANFI, Florio – HORVÁTH Zoltán György – KOVÁCS Zsuzsa – SÁRKÖZY Péter: *Itáliai magyar emlékek*. Budapest, Romanika Kiadó, 2007. 170.
- 5 BALDINUCCI, Francesco Saverio: *Vite di Artisti dei Secoli XVII–XVIII*. A cura di Anna MATTEOLI. Roma, De Luca Editore, 1975. 398. A szerzőtől Redi külsejére vonatkozóan is meglepően részletes információt kapunk, ld. uo.
- 6 Redi orosz kapcsolataira vonatkozóan: ANDROSSOV, Sergej: *Tommaso Redi: una pagina "russa"*. In: *Antichità Viva*, 34. (1996) no. 3. 13–17. 15.
- 7 *Az Európa védelmében* című fontos kiállításához (Budapest, Hadtörténeti Múzeum) sajnos nem készült katalógus, de még műtárgylista sem. Az itt kiállított tárgyak, alkotások esetében is Kálmán Peregrin ofm ikonográfiai tanulmányának kéziratosa változatára voltam kénytelenek hagyni, ezért a műveket a szerző át-olvasásra és véleményezésre is nagylelkűen a rendelkezésemre bocsátotta, amiért ezúton is hálás köszönetemet fejezem ki.
- 8 A Giovanni da Tagliacozzótól származó kifejezést idézi: ANDRIĆ, Stanko: *Kapisztrán Szent János csodái*. Budapest, Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2009. 68.
- 9 RUDOLPH, Stella: *Mecenati a Firenze tra i Sei e Settecento III – Le opere*. In: *Arte Illustrata*, 7. (1974) 279–287, 296. Ezt a datálást veszi át Tommaso Redi életművét elemző szakdolgozatában Emanuela COLIVICCHI, aki – néhány jelentős, a későbbiekben cáfolandó tévesztése ellenére – megállapítja, hogy a bennünket érdeklő festmény a művész egyik legjelentősebb alkotása stíluskritikai szempontból (COLIVICCHI: *Tommaso Redi*. Firenze, 1980. 68.). Idézett dokumentum megtekintéséért Prof. Dr. Giovanni Leoncininek (Università degli Studi di Firenze) tartozom hálával.
- 10 A későbbi II. Piusz pápa szerint Kapisztrán „...szent életű, Isten ígéjét fáradhatatlanul hirdető ferences barát, akire szinte mint prófétára tekintettek a népek...” (1. 27.). ld. [II. PIUSZ PÁPA:] *II. Piusz pápa feljegyzései*. Ford. BORONKAY Iván – BELLUS Ibolya. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 36.
- 11 vö. KULCSÁR Péter: *Kapisztrán Szent János*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987. 216–218.
- 12 A Kapisztránnal is levelező Piccolomini II. Piusz pápaként például támogatásáról biztosította Kapisztrán utódját, Marchiai (Szent) Jakabot, akit Giacomo Preti domonkos inkvizitor azzal vádolt, hogy a Szent Vér túlzott imádatával aláássa a passió dogmatikai tartalmát, vö. PELLEGRINI, Luigi: *Pio II e i movimenti di riforma dell'Ordine dei Frati Minori*. In: *Enea Silvio Piccolomini. Arte, Storia e Cultura nell'Europa di Pio II*. A cura di Roberto DI PAOLA – Arianna ANTONIUTTI – Marco GALLO. Roma, Editrice Vaticana, 2006. 385–401. 389.
- 13 ANDRIĆ, Stanko: *Kapisztrán Szent János csodái*. Budapest, Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2009. 74.
- 14 Kapisztrán helyi tiszteletét X. Leó pápa engedélyezte, ezt XV. Gergely minden ferences templomra kiterjesztette. KULCSÁR, 1987, 222.
- 15 TROTTA, Giampaolo – BERTANI, Licia: *San Salvatore al Monte. Antiquae elegantiae per un'acropolis laurenziana*. Firenze, Editore Becocci – Editore Scala, 1997. 54.
- 16 Legutolsó alkalommal 2008 nyarán volt lehetőségem megtekinteni a képet – az alkotás állapota továbbra is kritikus, a sérült vászonfelület nagysága nőtt.
- 17 Colivicchi tévesen Benedek-rendi öltözetnek írja le Kapisztrán csuháját. COLIVICCHI, 1980. 149.
- 18 VIII. Sándor pápa is *vir apostolicus et voluntate martir*-ként jellemezte a szentet. DI VIRGILIO, 2000. 308.
- 19 KULCSÁR Péter: *Kapisztrán Szent János*. In: *Déli harangszó. Tanulmányok a pápai rendelet félezeréves jubileumára*. Szerk. VISY Zsolt. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000. 251–287. 257. és 264.
- 20 II. PIUSZ PÁPA, 2001. 554.
- 21 DI VIRGILIO, 2000. 316.
- 22 Éppen ezen megfigyelések mentén jelen sorok írója nem ért egyet Di Virgilio azon sommás megállapításával, hogy Kapisztrán ikonográfiája nem változott az évszázadok során, vö. DI VIRGILIO, 2000. 318.
- 23 Pádúai (Padovai) Szent Antalnak tulajdonították Oran várának visszafoglalását (1732) is, vö. SZILÁRDFY Zoltán: *A török háborúk emléke barokk szentképeken*. In: SZILÁRDFY Zoltán: *Ikonográfia – kultusztörténet. Képes tanulmányok*. Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 147–157. 155. Magyarországon a török ellen küzdő hadak patrónusaként is tekintettek a szentre, ezért szerepelhet az 1687-es győri Győzedelmes Mária-oszlopon, ld. SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk ikonográfiai típusok Szent Ferenc rendjének művészetében*. In: *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára 2*. Szerk. ÓZE Sándor – MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert. Piliscsaba – Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem – Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2005. 891–936. 901.
- 24 Tudomásom szerint ez az alapos munka továbbra is megjelenés előtt áll.
- 25 A szakirodalomban a művész neve *Maratta* és *Maratti* formában is szerepel – a dolgozatban, mivel a 2000-ben kiadott Bellori-katalógus (ld. bibliográfia) a *Maratti* név változatot használja, az utóbbi mellett döntöttem.
- 26 RUDOLPH, Stella: *Carlo Maratti*. In: *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. II. A cura di Anna GRAMICCIA – Federica PANTONI. Roma, Edizioni De Luca, 2000. 456–480. 456.
- 27 Idézi: ÉRSZEGI Géza: *Az év minden napján mindörökre harangozni kell*. In: *Déli harangszó. Tanulmányok a pápai rendelet félezeréves jubileumára*. Szerk. VISY Zsolt. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000. 187–203. 194–196.
- 28 Giuseppe RICHA: *Notizie storiche delle Chiese Fiorentine*. Roma, Multigrafica Editrice, 1972. 267. (Megjegyzés: Richánál a névalak *Vincenzio Dandini*.)
- 29 Ferdinando BATAZZI – Annamaria GIUSTI: *Ognissanti*. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1992. 60.

- 30 „Dipinse in fresco... ne' frati umiliati in Ogni Santi una cappella e quattro tavole.” VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Vol. I.* A cura di Luciano BELLOSI – Aldo ROSSI. Torino, Einaudi, 1991²(1986). 126.
- 31 BATAZZI, 1992. 45. (Megjegyzés: A művész az Elisabetta Corsini da Bagnana vezette „Mindenszentek Harmadrendi Nővérei” által kidolgozott művészeti program részeként 1721-ben fejezte be a freskót.)
- 32 BATAZZI, 1992. 61. és RUDOLPH, 1976. 328.
- 33 DI VIRGILIO, 2000. 307.
- 34 KULCSÁR, 1987. 226.
- 35 VÖ. TROTTA, 1997. 54.
- 36 *Kapistrán Szent János csodás győzelme Nándorfehérvárnál, 1456. július 22-én, Tagliakocius János szent ferencrendi szerzetesnek Marchiai Szent Jakabhoz intézett levele nyomán.* Ford. és s. a. r. KRÄMER Bonifác. Kolozsvár, Szent Bonaventura Könyvnyomda, 1907. 58. és 60.
- 37 KRÄMER, 1907. 53.
- 38 KRÄMER, 1907. 54.
- 39 VÖ. CZÉRE Andrea: *Az Esterházy-örökség. A Szépművészeti Múzeum 17. századi olasz rajzai.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 2003. 138.
- 40 CHIARINI, Marco: *Antonio Domenico Gabbiani e i Medici.* In: *Kunst der Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici.* [Sz. n.] München, Bruckmann, 1976. 333–343. 337.
- 41 ACANFORA, Elisa: *La pittura ad affresco fino a Giovanni da San Giovanni.* In: *Storia delle Arti in Toscana II. Il Settecento.* A cura di Marco CHIARINI. Firenze, EDIFIR, 2001. 45–60. 45.
- 42 Elegendő itt Giuliano Periccioli és Stefano della Bella törökországi, illetve perzsa metszeteire gondolni, vagy Filippo Baglietti Tavernier-fordítására (1687), amely IV. Mohamed szultán szeráját mutatja be. RUDOLPH, 1976. 322–324.
- 43 RUDOLPH, 1976. 324.
- 44 Carlo Marcellini, Vittorio Barbieri és Giovan Battista Ciceri alkotásai. LEONCINI, Giovanni: *Il Seicento e la trasformazione dell'Annunziata.* In: *Santissima Annunziata.* A cura di Timothy VERDON. Firenze, Centro Di, 2005. 121–144. 126.
- 45 LEONCINI, 2005. 126.
- 46 STEINBART, Kurt: *Tommaso Redi.* In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Hrsg. Ulrich THIEME – Felix BECKER. Leipzig, Seemann, 1950. 73–74. 74. és RUDOLPH, 1974. 296.
- 47 RICHA, 1972. 294.
- 48 VALENTINI, Anita: *La Caserma dei carabinieri "Vittorio Tassi". L'antico monasterio di Santa Maria di Candeli al Canto di Monteloro.* Firenze, Polistampa, 2003. 57–58.
- 49 CHIARINI, Marco: *La pittura del Settecento in Toscana.* In: *La pittura in Italia. Il Settecento II.* A cura di Marco CHIARINI. Milano, Electa, 1990. 310.
- 50 VALENTINI, 2003. 58.
- 51 BELLESI, Sandro: *Vicende storiche e artistiche sulla casa di Carlo Nardi a Firenze.* In: *Antichità Viva*, 30. (1991) no. 4–5. 44–56. 47.
- 52 BELLESI, 1991. 46.
- 53 Redi kései alkotói pályája szempontjából nem mellékes, hogy az eredetileg Pietro da Cortona, de végül Pier Francesco Silvani egyszerűbb tervei alapján átépített San Firenze-templomba ismét mindketten festettek képet (Redi A *Szent Család hazatérését*, Gabbiani a *Szűz Mária megjelenik Néri Szent Fülöpnek* című olajfestményt). A színvilágukban egymástól erősen elütő műveknek azonban még a keletkezésükben sem lehet semmi közös, ha csak nem Gabbianit kérték fel, hogy a „takarékos” művészi program keretében vegye rá egykori tanítványát egy méltó oltárkép megfestésére. RICHA, 1972. 109., BALDINUCCI, 1975. 110., illetve COFFEY, Caroline: *The projects of Pietro da Cortona and Silvani for the Church of San Firenze in Florence.* In: *Kunst der Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici.* [Sz. n.] München, Bruckmann, 1976. 234–244. 234.
- 54 BELLESI, 1991. 47.
- 55 Ebben a dolgozatban kizárólag a főhajóból közvetlenül nyíló oldalkápolnák mellékoltárképeire szorítkozunk.
- 56 „i Padri della strettissima regola di San Francesco chiamati i verdoni”, ld. BALDINUCCI, 1975. 392.
- 57 TROTTA, 1997. 16.
- 58 VASARI, 1991²(1986). 287.
- 59 LIGHTBOWN, Ronald W.: *Sandro Botticelli.* London, Elek, 1978. 55.
- 60 Idézi: TROTTA, 1997. 43.
- 61 VASARI, 1991²(1986). 500.
- 62 MARKSCHIES, Alexander: *Gebaute Armut. San Salvatore e San Francesco al Monte in Florenz (1418–1504).* München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2001. 72.
- 63 TROTTA, 1997. 50–51.
- 64 PAATZ, Walter und Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz. Vol. 5.* Frankfurt am Main, Klostermann, 1956. 57. Az alkotás a főoltárhoz eggyel közelebb, a hatodik mellékoltárban foglalt eredetileg helyet, vö. TROTTA, 1997. 55. Meucci készítette az Ognissantiban lévő *Alcantarai Szent Péter csodája* című képet is.
- 65 A spanyol ferencest néha boldogként említik, így például GIUSTI, Annamaria: *Breve itinerario pittorico della Chiesa di Ognissanti tra Cinquecento e Seicento.* In: *Il Chiostro di Ognissanti a Firenze. Gli affreschi del ciclo francescano.* A cura di Antonio PAOLUCCI – Monica BETTI et al. Firenze, Centro Di, 1990. 107–115. 112.
- 66 A kép datálási problémáit illetően ld. GIUSTI, 1990. 112.
- 67 DI VIRGILIO, 2000. 309.
- 68 TROTTA, 1997. 56.
- 69 BELLESI, 1991. 46.
- 70 BALDINUCCI, 1975. 394.
- 71 BELLESI, 1991. 46.
- 72 Idézi: KRÄMER, 1907. 67.

La tela di “San Giovanni da Capestrano” di Tommaso Redi, nella Chiesa San Salvatore al Monte a Firenze

Il saggio fa riferimento ad un'opera sconosciuta di Tommaso Redi, pittore tardo barocco in Toscana, membro (e secondo Francesco Saverio Baldinucci, anche professore) dell'Accademia del Disegno. La tela ora è sul primo altare a destra, nella navata (originariamente nella Cappella Nerli). Vi è raffigurato San Giovanni da Capestrano, eroe francescano della battaglia di Belgrado nel 1456. Il monaco tiene una bandiera verde nelle mani, con l'emblema "IHS", usato e prediletto da San Bernardino da Siena. Il suo viso è trasfigurato, ha una figura abbastanza giovane (con i capelli bruni), questi sono i connotati più importanti del tipo iconografico del francescano guerriero ben conosciuto nei secoli XVII–XVIII, durante le guerre contro l'Impero Ottomano. Questo tipo appare anche nel quadro seicentesco di Pier Dandini, nella chiesa fiorentina d'Ognissanti.

Possiamo porre la domanda: quali sono i limiti della datazione di Stella Rudolph (pubblicata nel 1976)? Quali sono le tappe principali dell'attività pittorica di Tommaso Redi a Firenze? Secondo il mio pensiero Redi dipinse la tela tra il 1705 e il 1709, probabilmente nel 1706. Il pittore, che fu allievo di Antonio Domenico Gabbiani, cominciò a lavorare nella chiesa fiorentina di San Giorgio sulla Costa („Il miracolo di San Benedetto”) nel 1705, come membro dell'Accademia. L'altro limite della datazione è l'anno 1709, in cui il granduca Cosimo III invitò dei francescani osservanti nella chiesa di San Salvatore. Verso il 1709–1710 Tommaso Redi già stava lavorando all'affresco del Palazzo Nardi („Astronomia”). Cosimo III fu

molto devoto a San Giovanni da Capestrano, donò anche un busto argenteo al convento francescano a Capestrano e spese molti soldi per le feste della canonizzazione del compagno d'armi di János Hunyadi. A mio parere il granduca ordinò la tela per la chiesa di San Salvatore, che in seguito si trasformò nel „panteon” dei santi francescani italiani, con un programma iconografico di tutto rispetto. Redi dipinse anche „San Pietro d'Alcantara portato in cielo dagli angeli” e „San Salvatore da Orta guarisce una fanciulla”. Speriamo che le cattive condizioni della tela di San Giovanni da Capestrano non impediscano ulteriori ricerche sulle fonti dell'opera di Tommaso Redi a Firenze.

BÜKI BARBARA

A Bakáts téri templom falképeiről

A budapesti Bakáts téri, pontosabb nevén a belső-ferencvárosi Assisi Szent Ferencről elnevezett plébániatemplom 2009-ben ünnepelte felszentelésének 130. évfordulóját. A műemléki védettség alatt álló templom 1867-től 1881-ig, tehát – kisebb-nagyobb megszakításokkal – mintegy 13 évig épült. (1. kép) A maga korában építése, díszítése óriási szenzáció volt. A 19. század második felének legnevesebb alkotói vettek részt a munkálatokban: olyan építész „álmodta meg”, mint Ybl Miklós, és olyan festők „csinósították”, mint Than Mór vagy Lotz Károly. Korábban olyan hírességek is a csodájára jártak, mint Liszt Ferenc vagy Munkácsy Mihály. A főváros legszebb és legharmonikusabb templomának tartották, és egyesek annak tartják még ma is. (2. kép)

Mindezek ellenére a templom kikerült a művészettörténeti érdeklődés köréből. A művészettörténeti szakirodalom számára ez a téma csaknem elfeledetté vált: részletesebben Ybl Ervin foglalkozott vele 1956-os Ybl Miklós monográfiájában, valamint „újabban” Szvoboda D. Gabriella szentelt neki néhány oldalt az 1991-es Ybl-katalógusban.¹ Kutatásom során elsősorban a templomépítkezés folyamatait dokumentáltam. Jelen tanulmányomban ismertetem a templom falképeit és a hozzájuk szervesen kapcsolódó eseményeket. E téma jelentőségét az adja, hogy a 19. századi Magyarországon a Bakáts téri templom az első olyan épület, melynek szakrális terében történeti kép kap helyet.

A templom képciklusainak tárgyát a Ferencvárosi Templomépítkezési Bizottmány állította össze. E munkába nem vonták be az Ipolyi Arnold vezetése alatt álló egyházfestészeti bizottságot, melynek jóváhagyása azonban fontos volt, hiszen Ipolyi szava nélkül a hivatalos megbízás anyagi részét nem engedélyezte a minisztérium.² Ybl Miklós építészeti vázlatein láthatók a falképsorozat programmódosításai, ezért feltételezhető, hogy a bizottsági munkában ő is részt vett.³

A Bakáts téri templom falképei témájuk szerint három részre oszthatók: 1. Az első csoportba az Ó- és Újszövetségből vett jelenetek sorolhatók. E témával a templom falképprogramadóit az egyházi festészet sok százados tradícióját kívánták folytatni. A templom falfestményei közül ide tartoznak a következők: Agnus Dei, Krisztus, Szent Pál, Szent Péter, a négy evangélista – Máté, Márk, Lukács, János – jelképe, két kerub, négy próféta; Jeremiás, Izaiás, Ezeiel, Dániel, négy egyházatya; Ambrus, Jeromos, Gergely, Ágoston, valamint Rebeka, Dávid, Szent Anna a gyermek Máriával és Keresztelő Szent János ábrázolása. 2. A második témakört a templom védőszentjének, Assisi Szent Ferencnek életéből vett jelenetei alkotják, melyek a templomban négy frízképen kerültek bemutatásra. 3. A harmadik csoportba a magyar szentek ábrázolását sorolhatjuk. Ezek a múltból vett élettörténetek a szemlélők számára követendő példát mutathattak.⁴ Ebbe a témakörbe sorolható Kapisztrán Szent János életének, magyarországi működésének két jelenete, vagyis Kapisztrán Szent János prédikációja és Hunyadi János utolsó áldozása, valamint a mellékoltárok Szent István alamizsnát oszt és Szent László vizet fakaszt a sziklából című festményei.

Már az 1879. január 26-án kelt bizottmányi jegyzőkönyvben olvashatjuk, hogy „a ferencvárosi templom szentélye díszítése tekintetében alulírott bizottmány abban állapodott meg, hogy az falfestmények alkalmazása által díszítessék, s e



1. kép: A Bakáts téri templom főhomlokzata, Budapest, 1867–1881.
Fotó: Ferencvárosi Helytörténeti Gyűjtemény



2. kép: A templom hajói a főoltár felől, Budapest, 1867–1881.
Fotó: Ferencvárosi Helytörténeti Gyűjtemény

czélból Than Mór festész úr a művezető építész úr által felhivatott, hogy a szentélyben alkalmazandó falfestmények tekintetében költségvetést terjesszen elő.⁷⁵ Ezt Than meg is tette, s mivel ajánlatát a bizottmány jutányosnak vélte, felkérte ezen képek megfestésére.⁶

Mivel a templom más részeinek belső díszítésére már nem állt rendelkezésükre megfelelő pénzösszeg, a Budapesti Ferencvárosi Templomépítési Bizottmány elnöke, Rupp Imre 1879-ben a Vállás- és Közoktatásügyi Miniszterhez, Trefort Ágostonhoz fordult, hogy „az épületbelső felszerelésének végbefejezése céljából a vallásalapból valamely segélyösszeget engedélyezni méltóztassék”, továbbá, hogy „az érintett segélyösszeg felhasználásával a ferencvárosi templom kereszthajójába tervezett falfestmények kivitelét valamely hazai művésznél megrendelni méltóztassék.”⁷⁷ Rupp Imre levelére Trefort Ágoston 1879. augusztus 18-án kelt levelében így válaszolt: „... hajlandó vagyok a mondott templom kereszthajójának falfestményekkel díszítését az egyházi emelésére a vallásalapból legkegyelmesebben engedélyezett javadalom terhére azon esetre elrendelni, ha és amennyiben a templom belsejének stílszerű polychromirozását a főváros közönsége, mint a nevezett egyház kegyura a kormány minden további segélyezése nélkül eszközölteti. Az említett falképek csak akkor fogván céljuknak megfelelni, ha a templom belsejének stílszerű polychromirozása által a szükséges összhangzat létesítetik, mielőtt az illető művészeket a szükséges színvázlatoknak elkészítésével megbíznám, felhívom a főváros közönségét, hogy (...) vajjon hajlandó-e a polychromirozás költségeit engedélyezni.”⁷⁸ A felszólításnak a város eleget tett.

A templombelső stílszerű díszítőfestésével Scholtz Róbert bízta meg.⁹ Az oszlopfők, illetve a boltozat egyes részei mellett ő díszíti a keresztt-, illetve főhajó, a két mellékhajó és a kórus alatti teret, valamint az ő keze nyomát dicsérik a főoltár, illetve a szószék aranyozási munkálatai.¹⁰

Trefort Ágoston a kereszthajó falképeinek kivitelezéséhez végül 1879. november 26-án kelt levelében járult hozzá: „a mondott templom kereszthajójában alkalmazandó falfestmények sorozatának jóváhagyása mellett azok költségeit a vallásalapból folyó évi augusztus 18-án 22400. szám alatt kelt leiratom értelmében engedélyezem, s ezen képek festésével Lotz Károly és Than Mór akadémiai festőket, megbízandóknak találok...”¹¹ Továbbá Trefort kéri a bizottmányt, „...hogy a nevezett festők által a munkálatok költségvetése a festmények színvázlatával együtt (...) hozzám mielőbb felterjesztessék.”¹²

A két művész már ezt a megbízást megelőzően is dolgozott a templomban: Lotz az alttemplomban egy Szent Erzsébetet ábrázoló oltárképet festett,¹³ míg Than 1879. augusztus 9-e előtt elkészítette a szentély záradékainak képeit, illetve befejeződtek a keretüket képező falrészek díszítőfestései is. A Ferencvárosi Templomépítési Bizottmány 1879. augusztus 9-i ülésének jegyzőkönyve¹⁴ alapján ekkor már készen volt az oltár fölött Krisztus, mint megváltó, jobbról Szent Péter, balról Szent Pál képmása; a szentély északi és déli oldalán egy-egy kerub, a boltsüvegekben a Megváltó fölött az Agnus Dei, illetve a nyolcszög négy oldalán a négy evangélista jelképei.¹⁵ Továbbá megvalósult két frízkép is: a szentély északi oldalán Assisi Szent Ferenc halála, a déli oldalon pedig Assisi Szent Ferenc mennybemenetele.¹⁶

A tervezett, összesen 38 kép – 30 freskó és nyolc mozaik – közül hiányzott még 18 freskó: két nagy történeti témájú, Szent Lászlót és Szent Istvánt ábrázoló mellékoltárkép, két Assisi Szent Ferenc életét bemutató frízkép, két Kapisztrán Szent János magyarországi működésével kapcsolatos frízkép,

négy egészalakos, medalionban elhelyezett próféta,¹⁷ a négy egyházatya medalion alakú mellképe,¹⁸ továbbá négy egészalakos ábrázolás.¹⁹ Ezek a kereszthajó falait díszítették,²⁰ mivel a hosszhajók és a karzat falaira csak díszítőfestést terveztek.

Az összes falkép megfestésére a két mester 1879. december 16-án kelt költségvetésében 12880 forintot kért, mely összeget a bizottság túl mérsékeltnek tartott.²¹ 1880 elejére „Than és Lotz festészek már elkészítették azon freskók vázlatait, melyekkel, a kormány megrendelésére, budapest-ferencvárosi templom belsejét fogják kidíszíteni. Már a vallás- és közoktatásügyi m. k. miniszter úr ő exellenciája be is küldte e terveket az egyházi festészeti bizottság elnökéhez”, vagyis Ipolyi Arnoldhoz, aki a megoldások művészi oldaláról mondhatott bírálatot.²² Az 1880. január 6-án ülésező egyházművészeti bizottság különösen Lotz vázlatairól szolt elismerően, bár nála is számos változtatást javasolt. Az Ipolyi-féle bizottság bírálatának vétele után Trefort miniszter végül 1880. január 13-án elfogadta a vázlatokat és a kartonokat, valamint megadta a végleges megbízást a falképek elkészítésére „a bizottság által tett észrevételek figyelembe vétele mellett.”²³ Az ajánlatban foglalt részletek szerint a két művésznél két év alatt kellett a freskókat elkészítenie. Néhány nap múlva, 1880. január 27-én a miniszter kiutalta a tiszteletdíj első részét.²⁴

A megállapodás értelmében a falkép-sorozatból Lotz Károly a következőket festette meg: a déli mellékhajó végén a Szent István alamizsnát osztó oltárképet, a kereszthajó nyugati oldalán Dánielt és Jeremiást, alattuk két jelenetet Kapisztrán Szent János életéből – Hunyadi János halálát és Kapisztrán János prédikációját – a keleti falon fent Szent Gergelyt és Szent Jeromost, alattuk pedig az északi és déli oldalon Dávidot és Rebekát.²⁵ A többi kép Than Mór műve: a kereszthajó bal oldalfalán a Szent László király a sziklából vizet fakaszt témájú oltárkép,²⁶ a kereszthajó nyugati és keleti falán fent Izaiás és Ezekiel, a bal oldali kereszthajóban Szent Anna a gyermek Máriával és Keresztelő Szent János alakja, a kereszthajó falán pedig két frízkép, Szent Ferenc életéből vett jelenetekkel. Az egyik frízképen Szent Ferenc a madaraknak prédikál, majd a rend megalapítását, illetve a stigmatizációt látjuk, míg a másikon Szent Ferenc a papoknak prédikál, betegeket gyógyít, majd a Szent Ferenc a szultán előtt című jelenet következik.²⁷

Az Ipolyi-féle egyházfestészeti bizottság állandóan bírálta a freskókat. Az apróbb részleteket élőszóban közölte a két mesterrel. Így például a Dávidot és Rebekát ábrázoló vázlatoknál azt ajánlotta Lotznak, hogy a falképeken stílszerűen ábrázolja őket.²⁸ Ipolyi bírálati és meglátásai miatt számos vázlat átdolgozására került sor.

A falfestmények végleges vázlatainak elkészülte után 1880 tavaszán „a jó időjárás végett megkezdődhetnek a munkálatok (...) az ez évben keresztül viszendő munkálatok között első helyen a templom festési munkálatai állanak.”²⁹ „Lotz és Than szorgalmasan dolgoznak a falfreskókon, s Lotz már befejezte a Hunyadi János halála, Than pedig a Szent Ferenc a pápa előtt című képet, a nemsokára készen lesz a Szent Ferenc prédikációja Thantól és Kapisztrán János keresztes háborút hirdető Lotztól,”³⁰ mely kompozíciókhoz a két művész 1880 júliusában fogott hozzá.³¹

1881 tavaszán „Than és Lotz műfestőink elkészítették a Budapest-ferencvárosi plébánia-templom mellékoltárjai fölé tervezett nagyszabású képek kartonjait. Láttuk e jeles kompozíciókat, s így róluk csak elismeréssel szólhatunk. Az egyik képen Lotztól Szent István királyunk, (...) a másikon pedig Szent László királyunk”³² látható, ez utóbbi Than Mór alkotásaként. A kartonok elkészülte után még ezen év nyarán

végzett mindkét művész az említett kompozíciókkal: „a napokban fejezte be Lotz és Than a mellékoltárok fölé tervezett freskókat. Az episztola oldali mellékhajóban Szent István királyt festé Lotz, (...) az evangéliumi oldalon Than képe Szent László királyunkat tünteti föl (...). Ugyanitt említjük föl, hogy nevezett művészeink még kisebb alakokat is festettek a templom kereszthajójának oldalára; Lotz Rebekát és Dávidot; Than Szent Annát és Keresztelő Szent Jánost.”³³

1881. márciusában a két együtt dolgozó festő bejelenti, hogy a még hátralévő festmények kartonjai elkészültek, s erre a minisztérium kiutalja számukra tiszteletdíjukat.³⁴ Ezen év júniusában közli Lotz Károly és Than Mór, hogy befejezték a rájuk bízott képek festését. A hátralévő tiszteletdíját 1881. június 6-án utalták ki részükre, és ezzel befejeződött a ferencvárosi templom freskó-sorozatának két évig tartó munkája.³⁵

A ferencvárosi templom különlegessége az a négy nagy történeti kompozíció – Than Mór Szent László vizet fakaszt a sziklából, illetve Lotz Károly további három falképe: a Szent István alamizsnát oszt, a Kapisztrán János szent háborúra buzdító prédikációja, illetve a Hunyadi János utolsó áldozása című falképek –, melyek által először került nálunk templom falára a nemzet történetéből merített, konkrét eseményt ábrázoló kép. Az események konkrétsága természetesen csak jelképes, de a szándék nyilvánvaló: történelmileg hiteles jelenetet ábrázolni. A templom költségeit a főváros és a vallásalap viselte, ezért feltehetőleg a hivatalos megbízók kívánsága volt a történelmi tematika. Céljuk egy olyan nagy képcsarnoknak, magyar Pantheonnak a kialakítása volt, ahol a régmúlt, az egykor önálló magyar história dicsőséges eseményei, alakjai vizuális megjelenítésben kaphatnak helyet. A templom falképein felvonultatott események így az egész nemzet számára okulásul szolgálhatnak.³⁶ „... alig várjuk már, hogy nemzeti eszményeinket és alakjainkat e művészet által egyszer méltón kifejezve lássuk...” – írja Ipolyi Arnold 1884-ben.³⁷ Mivel e négy falkép fontos és meghatározó a magyar templomdekoráció alakulására nézve, a továbbiakban csak ezeket vizsgálom.

Than Mór: Szent László vizet fakaszt a sziklából

Than Mór 1880 decemberében kezdett a Szent Lászlót ábrázoló mellékoltár (3. kép) nagy kartonjához,³⁸ melyet a következő év februárjában fejezett be.³⁹ Ezt az eredeti kartont ma a Magyar Nemzeti Galéria őrzi.⁴⁰ Than Mór Szent Lászlót ábrázoló nagy méretű festménye 1881 nyarán készült el, amely a kereszthajó baloldali mellékoltárfalán található. A kompozíció központi alakja a kősziklát bárdjával megütő Szent László király, köréje csoportosulnak katonái. Than a főalak, a legfontosabb szereplő középpontba helyezésével éri el azt, hogy az előtérben beszédes gesztusú mellékalakokkal élhessen. A kép elő- és középterét a sziklából fakadó patak vize élesen elhatárolja egymástól. Az előtér bal oldalán található csodálkozó és hódoló harcosok változatos korú és típusú csoportja mellett érdemes megfigyelni a patak másik partján vízbe hajolva szomját oltó katona alakját, akit a festő merész rövidülésben ábrázolt. A háttér jobb oldalán örvendő harcosok közelednek, mögöttük gondosan kidolgozott természeti környezet, özek és szarvasok láthatók. Színezése a Magyar Nemzeti Múzeum freskóíhoz hasonló. A teltpiros és a barna árnyalatok mellé Than merészen helyez világoskéket, élénkzöldet, az előtérben lehajoló öreg vitéz páncéljára pedig világosszürkét. A reális elemekből összeállított, kitűnően megoldott kompozíciót a bírálók túlságosan zsánerszerűnek tartották. Valószínűleg szemet szúrt nekik a főalakot körülvevő, kitűnő karakterfejekben és alakokban bővelkedő harcosok csoportja.⁴¹



3. kép: Than Mór: Szent László vizet fakaszt a sziklából, Budapest, Bakáts téri templom mellékoltára, 1880-1881. Fotó: Ferencvárosi Helytörténeti Gyűjtemény

A kivitelezett mellékoltárkép kartonját a Képzőművészeti Társulat 1881. évi őszi kiállításán tették közszemlére.⁴² „Ez egy krétával rajzolt, minden részletében gondosan kivitelezett kompozíciós terv volt, melyet Than Mór falkép gyanánt vitt át a templom falára.”⁴³ A bírálóktól a következő kritikát kapta: „A főalakban feltűnően kevés az erély, sőt élettelenség is. A művész lemondott arról, hogy akár vallásos áhítatot, akár a csoda által keltett meglepetést tükröztessen vissza a király arcán. Állása, mozdulata kimért, mint a többé-kevésbé stilizált egyházi képek hősei általában; egy kis természetes fesztelenség – s oda volna az unalmasság, mely a legtöbb ily művön a nyugodtságot s ünnepies hangulatot helyettesíti. Ahol elkerülhette a szerző ezt a feszességet, ott élt is vele.”⁴⁴

Az előmunkálatok során Than kísérletezett egy merevebb, a megszokott keretekhez igazodó megoldással is. Ezek szerint a festmény három mezőből állt volna. Legalul Szent László előtt térdelő férfiak, a felhőkben pedig Mária a kis Jézussal került volna megfestésre.⁴⁵ Végül azonban a valóságghűbb változat kivitelezésére került sor.

Than Szent Lászlót ábrázoló mellékoltárfestménye nem előzmények és párhuzamok nélkül való. Szent László ábrázolása a magyarországi művészetben a 13. század végétől egészen a 19–20. század fordulójáig gyakori, tudatosan és megkülönböztetett figyelemmel választott téma.⁴⁶ A szent legendájának egyes jeleneteit fellelhetjük a könyvfestészetben, illetve azoktól némileg eltérő témaválasztással a középkori templomok falán is. A váradi székesegyházban feltehetőleg teljes ciklusa volt. A fennmaradt emlékeken igen nagy számban fordul elő a krónikákban feljegyzett, lovagregénybe illő hőstette; az 1068-as cserhalmi csatában egy leányrabló kunnal való küzdelme. Szent László országpatrónusként, mint tituláris névadó szentként jelenik meg templomhomlokza-

tokon, oltárokon és fogadalmi képeken. Az ábrázolásokon nagyon gyakran lovagi öltözetben látható, páncélosan, néha koronával vagy anélkül. Attribútuma nagy csatabárd és vágott vagy keresztes országcímer a pajzson.⁴⁷ Kétségtelen, hogy az imént említett ábrázolások a legkedveltebbek Szent László esetében, azonban a Bakáts téri templomban megfestésre kerülő, nem oly népszerű Szent László vízfakasztása jelenet is megihletett Than Mór mellett más alkotókat is. Így például Vinzenz Fischer 1788 körüli nagyváradi oltárképén is találkozhatunk e jelenettel. Kovatch József 1823-as alkotásán a koronás Szent László lován ülve fakaszt vizet a sziklából. Egy másik példa az 1860-ban Szent László nevére felszentelt budai Sváb-hegyen található kápolna oltárképe, melyet Molnár József festett. A kép szintén Szent László vízfakasztásának csodáját ábrázolja.⁴⁸

Than valószínűleg több Szent Lászlóval foglalkozó alkotást is ismert, azonban a Bakáts téri Szent László mellékoltárkép megfestésénél nagy valószínűséggel Ipolyi Arnold Magyar Mithológiája segítette, melyben Ipolyi külön fejezetet szentelt Szent Lászlónak.⁴⁹ A Than-féle ferencvárosi bal oldali mellékoltár megfelelője a templom jobb oldali falrészén Lotz Károly alamizsnát osztó Szent István király alakja.

Lotz Károly: Szent István alamizsnát oszt

Than Mór Szent László oltárképével egy időben, vagyis 1881 első felében készíti Lotz Károly Szent István ábrázoló falfestményét.⁵⁰ (4. kép) Szent István alamizsnaosztás közbeni megjelenítése sajátos és ritka ábrázolása a nagy szent királynak; kutatásom során nem találtam ezzel a témával foglalkozó más Szent István-ábrázolást. Szent István alamizsnaosztása sem életének, sem pedig legendájának nem konkrét eseménye. Ezzel az ábrázolással a szent király népe iránti gondoskodását szerette



4. kép: Lotz Károly: Szent István alamizsnát oszt, Budapest, Bakáts téri templom mellékoltára, 1881. Fotó: Ferencvárosi Helytörténeti Gyűjtemény

volna a programadó bizottság kifejezni, ugyanúgy ahogyan az előzőleg bemutatott Szent László-oltárkép esetében is.

Az oltárképen román templomelőcsarnok boltívei alatt, a lépcső tetején jelenik meg a király családjával és kíséretével. A kompozíció főalakja Szent István, kinek bal válla felett a királyné, Gizella látható kék ruhában. A királytól balra két egyházfő, a borotvált Asztrik, illetve a szakállas, infulás Szent Gellért püspök került. A főalak mellett jobbra fia, Szent Imre herceg áll, kezében kincsesládával, melynek tartalmát atyja a szegények között osztja szét. Imre és Szent István feje fölött dicsfény. A falkép mindkét oldalán szegények láthatók. Szent István fehérkendős, kék köntösű öregasszonynak nyújt pénzt. Előtte egy aggastyán egy ifjúra támaszkodik, aki előtt egy békát botorkál. A kompozíció jobb sarkában egy anyát láthatunk kék kendővel, barna szoknyában. A jelenet többi szereplője korszori formájában veszi körül Szent Istvánnak fehér köntösbe öltözött, paláttal övezett férfias alakját.

Az imént leírt mellékoltárfestmény kivitelezéséig lényeges változtatásokon ment keresztül. A falfestményhez tartozó tanulmányrajzokat ma a Magyar Nemzeti Galéria őrzi ugyanúgy, ahogyan a falkép egyes alakjainak vázlatait is; így például a kezét alamizsnára nyújtó öreg asszony⁵¹ és öregember,⁵² a mankójára támaszkodó aggastyán,⁵³ a gyermekét magához szorító anyja,⁵⁴ vagy Szent István alakjának,⁵⁵ kezének⁵⁶ tanulmányrajzát. Érdekes megfigyelni, hogy Lotz Károly hogyan kísérletezett Szent István alakjának megjelenítésével. Ismertes Szent István palástjának két terve. Az egyik a ruhadarab vállon tűzött, teli leomló redőkkel. A méltóságteljes, díszes ruházat a király személyét hangsúlyozza ki.⁵⁷ A másik terv – mely végül kivitelezésre került – ezzel szemben szerényebb. A palást elől, a mellrészénél van összetűzve.⁵⁸ Szent István alakját a palást nem takarja, sőt azt a király kezeivel inkább széthúzza. Ez a gesztus közvetlenebb hangot enged kifejezni, jobban érvényesül az éppen adakozó, alamizsnát osztó király közvetlen, karitatív attitűdje.

A tanulmányrajzok mellett készült egy színvázlat is, amely egykor Ernst Lajos gyűjteményében volt.⁵⁹ Erről a színvázlatról egy 1938-as, nem túl jó minőségű reprodukció alapján ismerjük. Az eredeti falképnek a színvázlattal való összehasonlításában emiatt Ybl Ervinre kell támaszkodnom.⁶⁰ Ez a színvázlat részben fordítottja a kész festménynek. A román templomelőcsarnok középkorias jellege a polikróm-festéssel a vázlaton korábban érvényesül, mint az oltárképen. Az utóbbin a kissé megszokottá vált neoromán formák fordítva, tükörképben jelennek meg a csoport fölött. A színvázlaton a középben lévő Szent Istvántól balra áll Gizella királyné kék paláttal, udvarhölgyei társaságában, míg a freskón a királynénak csak a feje látszik, férjétől jobbra. Ybl Ervin szerint Lotznak valószínűleg háttérbe kellett szorítani a szent képen a világi asszonyokat. Helyükbe két egyházfő, Asztrik és Gellért kerültek. Az alakok az architektúrához viszonyítva nagyobb helyet foglalnak el a megvalósult oltárképen, és a festő kevesebb szereplőt alkalmazott a vázlatához képest. Mind a vázlaton, mind pedig a freskón a király mellett fia áll. A kész képen Imre arca eszményibb. Ybl szerint a freskó sokat veszített a tanulmány közvetlen festőiségéből, aranybarna és sárgászöld tónusából, de előkelősége, fönsége kétségtelenül fokozódott. Az artistikus hatású vázlatból kissé hűvös hangulatú szentkép lett. Lotz elfogadta az egyházi festészeti bizottság 1880. január 6-án tett bírálatát és oltárképén az élet közvetlenségétől elvonatkoztatott típusokat ábrázolt.⁶¹

A ferencvárosi Szent István-mellékoltárnak készült egy másik olajvázlata, színvázlata is, mely ma a Magyar Nemzeti

Galéria gyűjteményében található.⁶² Ez a kisméretű, kartonra készített olajvázlat már mind kompozíciójában, mind pedig színtónusaiban és hatásában is megegyezik a megvalósult ol-tárrképpel.

Ismeretes az 1881 nyarán kivitelezett ferencvárosi mellékol-tárrkép eredeti, olajjal színezett kartonja is, amely ma az esztergomi Keresztény Múzeumban található.⁶³ Ez a karton 1882 őszén az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kiállításán szerepelt.⁶⁴ 1882-ben Lotz Károly egyhangú határozattal elnyerte Ipolyi Arnold 500 forintos történeti képvázlatra hirdetett díját.⁶⁵ Ez a színes karton olyannyira megtetszett Ipolyinak, hogy gyűjteménye számára meg is vásárolta a művésztől.⁶⁶

Lotz Károly: Kapisztrán Szent János prédikációja

A ferencvárosi plébániatemplom harmadik nagy történeti kompozíciója Kapisztrán Szent János prédikációját ábrázolja. Amint ez már fentebb említésre került, Lotz Károlynak a falképprogram értelmében két jelenetet kellett Kapisztrán Szent János magyarországi működéséből, életéből megfestenie. A képekkel a Bakáts téri templom festészeti programjának meghatározói a templom védőszentjének, Assisi Szent Ferencnek rendtársát, Kapisztrán Szent Jánost állították példaként a hívők elé.⁶⁷

A Bakáts téri templom déli kereszthajójának nyugati falán világi hatású kompozícióban láthatjuk a keresztes hadjáratra buzdító szent alakját. Kapisztrán Szent János efféle megjelenítése nagyon sajátos. Általában egyedül ábrázolják, kezében feszülettel vagy keresztes zászlóval.⁶⁸ Néha a háttérben a törökök ellen vívott csata jeleneteit is láthatjuk. Lotz Károly falfestménye ezekkel ellentétben igazi történeti festmény. A lánglelkű szerzetes szónoklatával a nőket, a vitézeket és a férfiakat buzdítja a török elleni harcra, kezével pedig a kereszttel díszített lobogóra mutat.

Az elkészült falfestménynek több vázlata is ismert. Lotz első kis színvázlata, mely valamikor Ernst Lajos gyűjteményében volt, kompozíciójában fordítottja a kész képnek.⁶⁹ Kapisztrán a kompozíció bal oldalán áll, mindkét karját magasra emeli. Előtte térdelnek a világiak, kiknek csoportjából két férfi emelkedik ki. A háttérben az épület részleteit, illetve egy tornyot láthatunk. Lotz Károly ezt a kompozíciót a bíráló bizottság 1880. január 6-án tett kívánságára később megfordította és Kapisztrán mozdulatát megváltoztatta.⁷⁰

Ezeket a változásokat követhetjük nyomon a Magyar Nemzeti Galériában őrzött vázlatrajzokon is. Egy olyan grafikát mutatok be először, amelyen jól látható, hogy a művész hogyan kísérletezett a téma kompozíciójával.⁷¹ Ha jobban szemügyre vesszük ezt a grafikát, a keresővonalak közül három kompozíciós vázlatot tudunk elkülöníteni: Kapisztrán szét-tárt karokkal a kompozíció baloldalán; Kapisztrán a kompozíciónak szintén a bal oldalán, de bal kezét felemelve, jobbal pedig a zászlóra mutatva, előtte pedig a térdelő tömeg. A harmadik a kivitelezett kompozíció vázlata, vagyis Kapisztrán a kép jobb oldalán áll, a tömeg előtt bal kezét a magasba tartja, míg a másikkal a zászlóra mutat. Más vázlatokon jól nyomon követhetjük, hogy Lotz hogyan kísérletezett Kapisztrán alakjával. Az egyik a szent felénk fordul testével⁷², míg egy másikon – úgy ahogyan a kivitelezett alkotáson is – hátát látjuk.⁷³ Lotz részletes kéz, illetve drapériatanulmányokat⁷⁴ is készített a szent alakjához.⁷⁵

A falfestményen Kapisztrán már nem felfelé mutat az égbe, mint az Ernst-féle kompozíción, hanem szétárja két karját és mintegy mellét mutatja, hogy önfeláldozásra hívja a kereszteseket. Előtte a középkori város falai tövében a lelkesült

tömeg, férfiak, harcosok és nők. Közülük a zöld ruhában elől térdelő, főkötős nő válik ki öltözeke színével, aki óvva öleli magához gyermekét. A térdelő nő mellett jobbra egy kék-vörös ruhás öreg férfi és egy fehér csuhás szerzetes alakja villan ki a kép sárgásbarna tónusából. Az agg férfi másik oldalán egy kovács látható kezében kalapáccsal. A kompozíció férfi és nő alakjai mellett sisakba és páncélba öltözött vitézeket, katonákat is látunk. Ybl Ervin szerint nincs elragadtatás a kép kifejezésében, az eklektikus stílus nyugalma üli meg a kompozíciót. Szerinte egyedül Kapisztrán harcos egyéniségének jellemzése sikerült meggyőzően.⁷⁶

A falfestményt megelőzte egy színvázlat, amely az 1930-as években a Szépművészeti Múzeum tulajdona volt. Kutatásom alatt nem bukkantam a nyomára, ezért Ybl Ervinre kell hagyatkoznom, aki szerint ezt még festői melegség hatja át, nem úgy, mint a falfestményt.⁷⁷

Csakúgy, mint a Szent István alamizsnát oszt Bakáts téri mellékol-tárrkép esetében, az 1880. második felében kivitelezett Kapisztrán Szent János prédikációja falkép eredeti színezett kartonja – mely ma az esztergomi Keresztény Múzeumban található⁷⁸ – 1881 őszén megkapta az egyházfestészeti bizottság egyhangú javaslatára⁷⁹ a kultuszminisztertől a vállalap terhére engedélyezett 500 forintos jutalomdíját.⁸⁰ Igaz Lotz Károly ezzel a kartonnal az 1881. évi Ipolyi-féle történelmi festménypályázatra is pályázott, melyet nem ő, hanem Than Mór nyert el Hunyadi János és Vitéz János Vajdahunyad várában című vázlatképpel.⁸¹ A Kapisztrán falfestmény színezett kartonja az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1881. évi őszi tárlatán szerepelt a Műcsarnokban⁸² már Ipolyi Arnold tulajdonaként. A műkritikusok nagyon pozitívan fogadták.⁸³

A Magyar Nemzeti Galéria egy másik Kapisztrán-képet is őriz Lotz Károlytól.⁸⁴ Ez az ábrázolás azonban nem vázlata, nem előképe, sokkal inkább továbbélése a ferencvárosi Kapisztrán kompozíciónak. Ugyanúgy ahogyan az előző képen is a keresztes hadjáratot hirdető szent a főalak. Mozdulata nagyon hasonló a freskó Kapisztrán alakjához. Előtte áll és térdel az igéjét hallgató tömeg. Lotz a falfestménnyel szemben itt a jelenetet szűkebb területen, tömörebben foglalta össze. Noha kicsit más az alakok elrendezése, mégis ugyanazokat a szereplőket láthatjuk, mint a falfestményen. Így például a kardjára támaszkodó szerzetes ezen a képen is megjelenik; a fiát oltalmazó anya pedig itt szemből látható, míg a falfestményen oldalról. A háttérben ugyanúgy ott áll a kezében kalapácsot tartó kovács, és szintén szerepel a bal oldalon a páncélos vitézek csoportja. A szignót lent közepén találjuk: „f. Lotz K. 1886.” E festményhez Lotz Károly készített egy párdarabot is, amely Hunyadi János halálát ábrázolta. Ez a téma a ferencvárosi templomban 1880 nyarán már megfestésre került Kapisztrán Szent János magyarországi működésének második jeleneteként. Az egykor a Fővárosi Képtár tulajdonában lévő, fent említett két festmény keretezése, mérete azonos.⁸⁵ Ybl Ervin szerint e festmények hasonló csúcsíves keretezése annak a bizonyítéka, hogy a festő Kapisztrán és Hunyadi témáját csúcsíves záródású oltárképek számára fejlesztette tovább. Nézetem szerint azonban nem erről van szó. A párdarab festmény valamikor Kurtz Vilmosnak, a Bakáts téri templom plébánosának tulajdonában volt.⁸⁶ Kurtz teljes elkötelezettje volt templomának. Nagyon nagy elszántsággal és céltudatossággal ügyelt az épülő és szépülő templom minden apró részletére. Igaz nem tudjuk, hogyan került e két festmény a plébános tulajdonába. Lehetséges, hogy 1886-ban Lotz Kurtz Vilmos megrendelésére készítette azokat. Ybl Ervin feltevését,

mely szerint a festmények későbbi csúcsíves oltárképek vázlatai, nem tartom valószínűnek. A két alkotás ugyanis nem szentkép, Lotz nem az egyházi jelleget hangsúlyozza, hanem az esemény világi voltát. Így a két festmény inkább történeti kép. Ha valóban oltárképek tanulmányának szánta volna őket a festő, miért nem a történet egyházi jellegét emelte ki – ugyanúgy ahogyan a Bakáts téri templom esetében. E két képen még Kapisztrán feje körül a sugárkoszorú is hiányzik. Úgy gondolom, hogy a festmények történeti jellege azzal magyarázható, hogy a plébános a templomában látható falképek témáit nem szakrális, hanem profán térben kívánta elhelyezni, magánhasználatra. A két festmény Kurtz Vilmos 1909-ben bekövetkezett halála után került a Fővárosi Képtárba.

Lotz Károly: Hunyadi János utolsó áldozása

Lotz Károlynak a ferencvárosi templomba készült kompozíció közül legnevezetesebb a kereszthajó nyugati falán, a mellékhajók felett lévő Hunyadi János utolsó áldozása című falfestménye. A kompozíció főalakja Hunyadi János, nemzeti múltunk egyik dicső alakja. Hazaszeretete, nemzetével szemben tanúsított áldozatos önzetlensége, bölcs államvezetése egyaránt tiszteltté tették nevét a kortársaktól kezdődően egészen a késő utókorig. Krónikáink, énekmondóink versei⁸⁷ mellett erre utalnak a megmaradt kastélyok, udvarházak magyar hősokeket megörökítő galériái is.⁸⁸ A nándorfehérvári hősmemlékének és képi megörökítésének legelső emlékei fia, Mátyás királyságának idejére tehetők.⁸⁹ A 18. század végén teljes harci díszben ábrázolták karddal és pajzzsal a kezében.⁹⁰

A 19. század harmincas éveiben, mikor a historizáló történeti festészet hangsúlyossá vált, Hunyadi János alakja újra fontos lett.⁹¹ A történeti téma középpontjában ugyanis mindig a nemzeti hős példaszerű tettei álltak, és lévén, hogy ebben az időben Magyarország a Habsburg birodalom része volt, olyan közös, birodalmi hőst kellett keresni, aki más-más hangsúllyal ugyan, de mindkét oldal számára elfogadható volt.⁹² Hunyadi János tettei a német nyelvterületen is ismertek voltak, alakja ezért válhatott közös, birodalmi hőssé.⁹³

Visszatérve a Bakáts téri templomhoz, Lotz Károly az imént említett irodalmi és képi előképeket nagy valószínűséggel ismerte, ismerhette. Ennél a Hunyadi János-ábrázolásnál azonban másról van szó, mint a birodalmi hős megjelenítéséről. Hunyadi utolsó áldozásának ábrázolása a ferences Kapisztrán Szent János magyarországi működésének egyik kiemelt epizódjaként került a templom falára. Kétségtelen azonban, hogy itt is szó volt, szó lehetett Hunyadi történelmi érdemeinek – a pogányok elleni harcnak és a kereszténység védelmezésének – hangsúlyozásáról. Így a falképprogramban Kapisztrán magyarországi működésének két kiemelkedő eseményeként Kapisztrán Szent János prédikációja és Hunyadi János utolsó áldozása kapott helyet. Lotz Károly nem a halott Hunyadi János siratását – mint például a század harmincas, negyvenes éveiben Schmidt József, Weber Henrik vagy Kis Bálint –, hanem a törökverő utolsó áldozását örököltette meg falfestményén.

Az alakok az előtérben a képsíkkal párhuzamosan helyezkednek el. Hunyadi János hordszéken látható, melyen a zimonyi vár kápolnájába vitték. Tőle balra sötét ruhában térdel felesége, Szilágyi Erzsébet, fél térdre ereszkedik a kék ruhában lévő Hunyadi László is. Őket teljes profilban láthatjuk. A haldokló fölé hajol az itt már agg, szakállas Kapisztrán, aki a szentostyát tartja jobbujjában. A hordszék előtt térdelő szerzetes kezében a kehely. Hunyadi János mögött fia, Mátyás és egy idősebb szerzetes. A kép bal sarkában álló alakok a Hunyadiak fe-

kete hollós címerpajzsával jelennek meg. A falfestmény hátterében egyenletesen megvilágított sokszögű kápolna szentélyében az oltár látható. A kompozíció főalakja Hunyadi János, de Kapisztrán sugárkoszorús személye is kiemelkedik.

Az Ipolyi püspök elnöklete alatt álló Egyházművészet Emelésére Alakított Bizottság – ugyanúgy, ahogyan az előző falfestmények esetében is – több változtatást eszközölt a falkép vázlatainál. Először a bírálóbizottság 1880. január 6-i ülésén, ahol azt javasolták Lotznak, hogy a Hunyadi Jánost ábrázoló kompozícióban nagyobb hangsúlyt fektessen a mellékkörülmenyek kidomborítására.⁹⁴ A bizottság ugyanezen év április 29-én is ülést tartott, ahol különösen Lotz két nagyszabású képéről; Hunyadi áldozásáról és Kapisztrán prédikációjáról szólt elismerően, melyeket a művész a korábbi megjegyzések szerint teljesen átformált. A Hunyadi ábrázoló képen még javasoltak ekkor néhány nem művészeti, hanem tárgybeli változtatást.⁹⁵

E téma kompozíciós tanulmányrajzait egy Magyar Nemzeti Galériában őrzött grafika ábrázolja.⁹⁶ Nagyon érdekes megfigyelni, hogy Lotz Károly hogyan kereste a téma legmegfelelőbb kompozícióját. A kereső vonalak közül öt kompozíciós vázlat különíthető el, közöttük van a kivitelezett forma is. Nemcsak a kompozíció vázlatai, hanem a falfestmény egyes alakjainak tanulmányrajzai is a Nemzeti Galériában találhatóak, így például az áldoztató kelyhet tartó, térdelő szerzetes,⁹⁷ Hunyadi László alakjának,⁹⁸ az áldoztató Kapisztrán kezének⁹⁹ vagy a Hunyadi Mátyás mellett álló síró szerzetes vázlatrajzai.¹⁰⁰ Lotz a haldokló Hunyadi Jánoshoz is készített alak-¹⁰¹ és drapériatanulmányt.¹⁰² Lotz Károly a két főalak, Hunyadi és Kapisztrán egymáshoz való viszonyával is kísérletezik. Ismeretes egy tanulmány, ahol Kapisztrán jobb kezével átöleli Hunyadi János fejét, baljában pedig ostyát tart. Ez a fel nem használt tanulmányrajz kétségtelenül a két szereplő intim, bensőséges viszonyát érzékelteti.¹⁰³ Ez utóbbihoz Lotz drapériatervet is készített.¹⁰⁴

Kutatásom során Lotznak olyan Hunyadi János végperceit ábrázoló olajfestményére bukkantam, melyet a témával foglalkozó eddigi szakirodalom nem említ.¹⁰⁵ A kisméretű kartonlapra készült olajkép valamikor Lepold Antal gyűjteményének darabja volt, ezt bizonyítja Lepold saját kézzel írt gyűjteményi lajstroma is.¹⁰⁶ Az ő hagyatékából került az esztergomi Keresztény Múzeumba, ahol ma is őrzik. Véleményem szerint ez az oltárkép a ferencvárosi templom Hunyadi János utolsó áldozását ábrázoló falképének egyik változata. A festmény Hunyadi János halálát ábrázolja. Az agg törökverő balra fordulva ül a kép közepén, mellette Kapisztrán, aki bal kezével a halott fejét támasztja, míg jobbát az ég felé emeli. Hunyadi János másik oldalán fia, Hunyadi László térdel. A kompozíció főszereplői mögött jobbra két ferences szerzetes áll, egyik a feszületet, másik az áldoztató kelyhet tartja. A kép túlfelén, vagyis a bal oldalon a templom ajtajában térdelő kereszties lovagok alakja látható. Egyikük zászlót tart. Ez a festmény a többi – alább kifejtett – Hunyadi Jánost ábrázoló Lotz alkotástól eltér. Itt a kép főszereplője nem olyan egyértelműen Hunyadi János, mint a falfestményen. A kezét felemelő Kapisztrán ennek a képnek a kompozíciójában nagyobb hangsúlyt kap, mint a végperceit élő vagy már halott Hunyadi János. A kereszties lovagok alakjai ugyanúgy Kapisztrán alakját hangsúlyozzák. Ez az ábrázolás és a kompozíció nézetem szerint jobban kapcsolódott volna a falképprogram meghatározásához, vagyis Kapisztrán magyarországi működésének egy-egy jelenetben való megjelenítéséhez. Kapisztrán mozdulata, illetve a kereszties lovagok alakjai véleményem szerint

párhuzamba hozhatók a Kapisztrán prédikációja című fal-festmény alakjaival. A szent ferences feje körüli sugárkoszorú, tehát Kapisztrán szent voltának hangsúlyozása, arra utalhat, hogy ez az olajvázlat egy egyházi jelleget hangsúlyozó kép, a templom falfestményének vázlata.

Már szó volt arról, hogy az Ipolyi-féle egyházművészeti bíráló bizottság 1880. január elején azt javasolta Lotznak, hogy a Hunyadi János halálát ábrázoló kompozícióban nagyobb hangsúlyt fektessen a mellékkörülmények kidomborítására. Valószínűnek tartom, hogy Lotz a bírálóbizottság tanácsára változtatta meg az imént említett Hunyadi halála ábrázolást, Hunyadi utolsó áldozására, ahol már nem a keresztes lovagok, hanem a családja körében készül a törökverő a halálra. Ezzel a változtatással Hunyadi halálának az irodalmi forrásokban olvasható mellékkörülményei is nagyobb hangsúlyt kapnak, miszerint ez a történés kápolnában, családja körében zajlott le. A falfestménynek még egy előtanulmánya, színvázlata ismert,¹⁰⁷ mely egykor a Szépművészeti Múzeum tulajdona volt. Ez a színvázlat Hunyadi utolsó áldozását ábrázolja, mely kompozíciójában megegyezik a Bakáts téri templom falfestményeivel.

A ferencvárosi templom Hunyadi Jánost ábrázoló fal-festménye 1880 tavaszán már elkészült, ennek eredeti színezett szénkartonja 1880. november 15-én került az Ipolyi Arnold által meghirdetett történelmi festmény pályázat bírálói elé. A bírálók egyhangú döntése alapján az először meghirdetett 500 forintos történelmi pályadíjat 1880-ban Lotz Károly ezzel a kartonjával nyerte el. A színezett kartont – ahogyan a Kapisztrán, illetve a Szent Istvánt ábrázoló falképek kartonja is – Ipolyi Arnold vásárolta meg gyűjteménye számára. A karton az 1881. tavaszi Képzőművészeti Társulat kiállításakor¹⁰⁸ is „Ipolyi Arnold püspök úr tulajdona”-ként szerepelt.¹⁰⁹ Ma az esztergomi Keresztény Múzeumban található a Kapisztrán- és a Szent István-kartonok mellett.¹¹⁰

Már szó volt a Kapisztrán prédikációja című falképnél a festmény párról, mely a valamikori plébános, Kurtz Vilmos tulajdona volt, és amelyeket Ybl Ervin szerint Lotz azért készített, mert a Bakáts téri templom Kapisztrán és Hunyadi fal-festményeinek kompozícióját csúcsíves záródású oltárkép számára akarta továbbfejleszteni. A Kapisztrán-képet tárgyaló részben kifejtettem, hogy feltehetőleg nem oltárképek számára készítette Lotz e két olajfestményt, hanem Kurtz Vilmosnak, a Bakáts téri templom plébánosának, aki a templomában látható fal-festmények történelmi jellegét hangsúlyozó olajképek elkészítésével bízta meg a művészt. Elgondolásom szerint ezzel magyarázható a téma szakrális mozzanatainak elhagyása is.¹¹¹

Az említett vázsonalapú olajfestményen nem Hunyadi János utolsó áldozását, hanem halálát láthatjuk. Hunyadi jobbra fordulva ül, mögötte Hunyadi László, akire anyja, Szilágyi Erzsébet és Mátyás borul. Szilágyi Erzsébet arca nem látható, palástja, fehér kendője eltakarja. Kapisztrán a halott előtt térdel, keresztjét a földre ejti. A halott hőst megilletődött szerzetesek veszik körül. Lotz a háttér festőiségét különösen megvilágított helyiséggel éri el. A kép főszereplője a már halott Hunyadi János. Kapisztrán feje körül hiányzik a sugárkoszorú és a nándorfehérvári hős áldoztatása is elmarad, de a háttérben áll az oltáriszentséggel egy szerzetes. A festmény történeti kép. Ha Ybl Ervin elgondolása szerint Lotz oltárképet akart volna festeni a témáról, e szakrális mozzanatok nem elhagyta, hanem éppen kiemelte volna.

Végezetül szeretnék bemutatni egy újabb Hunyadi János halálát ábrázoló grisaille-modorú olajvázlatot is. Egy ilyen technikával, 1880-ban készült vázlatot említ a Képzőművé-

szeti Szemle 1881-es tavaszi kiállításáról beszámoló cikke, mely valószínűleg nem azonos a most bemutatásra kerülő vázlattal.¹¹² Ez az alkotás ma magántulajdonban van, korábban pedig Ernst Lajos magángyűjteményében volt. Ybl Ervin szerint ez is, csakúgy mint az előbb említett azonos témájú, korábban Kurtz Vilmos tulajdonában lévő festmény, csúcsíves záródású oltárkép számára készült tanulmányként.¹¹³ Sinkó Katalin szerint valószínűbb, hogy ez a mű inkább az egyik első kompozíciós vázlat a Bakáts téri templom fal-festményéhez, az ikonográfiai program formálódásának időszakából. Ezzel magyarázza, hogy a képen még nem szerepelnek azok a mozzanatok, melyek a kész alkotás egyházi jellegét erősen hangsúlyozzák. Úgy véli, hogy ez a kompozíció megelőzte az egyházi művészet követelményeit elbíráló bizottság ülését, amelynek nyomán Lotz átformálta a jelenet részleteit, átváltoztatva a profán, történeti képet a szakrális helyhez jobban illeszkedő kompozícióvá.¹¹⁴

Véleményem szerint ez a vázlat a Kurtz Vilmos-féle olaj-festmény tanulmánya. A két alkotást jobban megvizsgálva nagyon sok hasonlóság fedezhető fel bennük. Ez a grisaille vázlat a Kurtz-féle festmény tükörképe. Itt a halott hős, Hunyadi János fordítva, balra fordulva ül a kép közepén. Körülötte Kapisztrán, de most nem jobbról, hanem balról térdel és ugyanúgy szétárt karokkal borul rá. Keresztjét itt is a földre ejti. Ezen a képen is megilletődött ferences szerzetesek veszik körül Hunyadit, igaz más elrendezésben, mint a Kurtz-féle alkotáson. A halott hős mögött családja, hasonló megjelenítésben és elrendezésben, mint az említett festményen. A háttérben szintén egy oltáriszentséget tartó szerzetes áll. Balról fény árad be a félhomályos kápolnahelyiségbe és ugyanúgy csúcsíves boltív zárja be felül a kompozíciót. Ez a grisaille vázlat ugyanúgy, ahogyan a Kurtz-féle kompozíció az eseménynek nem a szakrális mozzanatát hangsúlyozza, hanem a történetiségét, a világi, profán voltát. A kompozíció, a profán jelleg hangsúlyozása, illetve az alakok hasonlósága miatt ez a grisaille vázlat inkább a Kurtz Vilmos megrendelésére készült Hunyadi János halála című olajfestmény előtanulmánya lehet. Talán ezen a vázlaton kísérletezett Lotz Károly a Bakáts téri templom Hunyadit ábrázoló fal-festmény jelenetének szűkebb területen, tömörebben való összefoglalásával. Nemcsak a Hunyadit ábrázoló kép esetében, hanem a festmény párdarabjánál, a Kapisztránt ábrázoló kép esetében is ugyanerről, a templomban látható falkép szűkítéséről van szó.

A Bakáts téri templom négy történeti falképe jelentős hatást gyakorolt a 19. század végi templomdekorációra. Ez ugyanis az első templom, ahol a szakrális térben történelmi szereplő – ez esetben Hunyadi János – kerül a templom falára. Ezen fal-festmények mintájára terjedtek el a 19. század végén a történeti témájú kompozíciók a szakrális terekben. Különösen kiemelendő a pécsi székesegyházra, illetve a Mátyás templomra gyakorolt hatása, ahol szintén az alapvető történelmi témák egyházi, szakrális jelleget kapnak. Lotz Károlynak ezen későbbi kompozíciói már a ferencvárosinál tökéletesebbek, kifejezőbbek, kiérleltebb megjelenítésűek.

Budapest székesfőváros közönsége és a templom gyűlekezete nem élvezhette sokáig ezt az 1902-ben teljesen befejezettnek tekintett templomot, mint jeles összművészeti alkotást, mivel a második világháború sok kárt tett benne. Megsemmisültek színes üvegablakai, a belső fal díszítőfestése, valamint Lotz Károly és Than Mór fal-festményei is megrongálódtak, „dacára a két éven keresztül, üveghiánya miatt állandóan nyitott ablakoknak és az azokon beáramló őszi, téli és tavaszi nyirkos levegőnek, hónak, szélnek.”¹¹⁵

A második világháborúban megsérült templom belsejét a hívek önkéntes adományából állították helyre 1948-ban.¹¹⁶ Az Országos Műemléki Felügyelőség helyreállítási munkáira csak 1957–59 között került sor. Az 1957. november 20-i állapotfelmérés alapján „a kereszthajóban lévő összes festett felületek sürgős helyreállítása indokolt. (...) A szentély falfestményeinek állapota a kereszthajó falfestményeinek állapotánál lényegesen jobb és itt a helyreállítás csak bizonyos felületekre korlátozható, tehát nem szükséges a teljes felület helyreállítása.”¹¹⁷ A falképek konzerválásával és restaurálásával 1959 végére végeztek a szakemberek: Biró Géza, Devich Sándor és Papp Oszkár.¹¹⁸ 1979-ben fejeződött be a templom tetőfedés munkája. Folyamatosan állították helyre a háború alatt megsérült orgonát, majd a külső szobrokat és a teljes belső restaurálást.¹¹⁹

A Bakáts téri templom a háború után tett több helyreállítási munka ellenére sem adja vissza ma Ybl Miklós templomának egykori fényét, díszességét. A falak állandó átnedvesedése miatt komoly gondokkal kell szembenézni. Több helyen, főleg a mellékhajókban figyelhető meg a vakolat pikkelyesedése, leválása. A belső vakolat mellett veszélyben vannak Than Mór és Lotz Károly értékes falfestményei is, melyek befeketedtek, tompa színűekké váltak. Mint láthatjuk a templom restaurálása, állagmegóvása nagyon időszerű lenne napjainkban is. Nemzeti, kulturális értékeink védelme mindenkor feladatunk, hiszen – Ipolyi Arnold szavaival élve – „a nemzet fennmaradásának és folyvást emelkedésének közös érdeke műemlékeinek fenntartása. Mert azon nemzet, mely értékeit veszni hagyja, saját síremlékét készíti.”

Jegyzetek

- 1 YBL Ervin: *Ybl Miklós*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó, 1956 (A továbbiakban YBL 1956); SZVOBODA D. Gabriella: Ybl Miklós szerepe a budapesti falképfestészet kiteljesedésében a 19. század második felében. In: *Ybl Miklós építész (1814–1891). Kiállítási katalógus*. Budapest, 1991. (A továbbiakban SZVOBODA 1991)
- 2 Az Ipolyi Arnold elnöklete alatt álló egyházfestészeti bizottság tagjai: Tarkányi Béla, Ligeti Antal, Pállik Béla és Keleti Gusztáv. A bizottság sajnálatát fejezte ki, hogy nem volt módjában részt venni a freskósorozat tárgyának megállapításában. Ipolyi a Vallás- és Köznevelési miniszter, Trefort Ágoston felszólítására a megoldás művészi oldalát bírálhatta csak: YBL Ervin: *Lotz Károly élete és művészete*. Budapest, 1938 (A továbbiakban YBL 1938). 175. A két bizottság közti rivalizálás okán a vázlatok elfogadása nagyon nehezen ment, emiatt számos átdolgozásra került sor: SZVOBODA 1991. 131.
- 3 Budapest Főváros Levéltára (A továbbiakban BFL) XV. 17. f. 331 Ybl 47/ 7. A kereszthajó déli falán történt változtatás. Az eredeti Türelmesség és Tisztaság, valamint a Könyörületesség témák helyére Dávid, illetve Rebeka képmása került. A Ferencvárosi Templomépítkezési Bizottmány BFL IV. 1407. b. alatt őrzött két doboznyi – 33. és 34. számmal jelölt – iratanyagban megvannak a bizottság üléseinek dokumentumai is. Az iratok többségükben jelzetlenek, ezért ezekre nem tudok pontosan hivatkozni. E dokumentumok alapján Ybl Miklós is rendszeresen részt vett ezeken az üléseken. Véleményem szerint ezért nagyon valószínű, hogy beleszólt a programba.
- 4 WILHELM B Gizella: *Than Mór*. Budapest, 1953. (A továbbiakban WILHELM B 1953) 39–40.
- 5 BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 1879/3647/I. 521. szám alatt.
- 6 Uo.
- 7 BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 22400. szám alatt
- 8 BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 22400/1879. szám alatt. BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 35819/1879/I. 6034. szám alatt: A templom kereszthajójának falfestményei a bizottmány megközelítő számításai szerint mintegy 25 ezer forintba fognak kerülni.
- 9 BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 1879/3649/I. 523. szám alatt.
- 10 A szószerék aranyozási munkáiról ld. BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 1880/17467/I. 3701. szám alatt. Scholtz Róbert az összes festési és díszítési feladattal 1881 elejére végez: BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 1881. január 25-én, 49258/I. 10330. szám alatt.
- 11 Idézet Trefort Ágoston 1879. november 26-án írt leveléből: BFL IV. 1407. b. 34. doboz 25371. szám alatt. Lotz Károly és Than Mór a templom falképeit már dolgozott együtt. In: SZVOBODA D. Gabriella: *A budapesti falképfestészet vázlatos áttekintése (1863-1903)*. In: *Művészettörténeti Értesítő* 1986. 3-4. sz. 134-137.
- 12 Idézet Trefort Ágoston 1879. november 26-án írt leveléből: BFL IV. 1407. b. 34. doboz 25371. szám alatt.
- 13 A festmény elkészülte után három év alatt átnedvesedés miatt tönkrement, így napjainkban már nem látható.
- 14 BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 1879. augusztus 9-én, 22400/1879. szám alatt.
- 15 Ezen festmények költségvetését Than Mór Budapesten, 1878. december 15-én kelt levelében tárta az építési bizottság elé. „A budapesti Ferencvárosi rom. kath. templom díszítésével alkalmazandó falfestményekhez” 3750 forintot kért: BFL IV. 1407. b. 34. doboz. szám nélkül, Budapest, 1878. december 15-i keltezéssel.
- 16 1879. július 12-én bizottsági ülést hívtak össze az ügyben, hogy Than Mór elkészült a Szent Ferenc halála és mennybemenetele című freskókkal. Ezért a két képért 1600 forintot kért a művész: BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 1879/30875/I. 5108. szám alatt.
- 17 Jeremiás, Izaiás, Ezekiel és Dániel alakjai.
- 18 Ambrus, Ágoston, Gergely és Jeromos alakjai.
- 19 Szent Anna a gyermek Máriával, Keresztelő Szent János, Dávid és Rebeka alakja.
- 20 Ezek azok a falfestmények, amelyek megfestésére Trefort Ágoston felkérte a két művészt: BFL IV. 1407. b. 34. doboz, Budapest, 1879. augusztus 10-én, 22400/1879. szám alatt.
- 21 Ez az összeg természetesen fele-fele részben oszlott meg a két művész között. Egyenként 6440 forintot kaptak: YBL 1938. 175.
- 22 *Egyházművészeti Lap*, 1880. 32.
- 23 BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 789. szám alatt.
- 24 1800 forintot: YBL 1938, 175.
- 25 A nyolc láb magas oltárkép kartonja és festése után 2500, az ülépróféták után egyenként 250, az egyházatyák után 70, a 13 láb hosszú és 9 láb magas történeti kompozíciók után 1400, a bibliai alakok után pedig 250, azaz összesen 6440 forintot fizetnek ki Lotznak: YBL 1938. 174–175.
- 26 A templom mellékoltáraihoz szükséges festmények és kartonrajzok költségvetését Than Mór 1880. január 19-én nyújtotta be a ferencvárosi templom építési bizottságának: BFL IV. 1407. b. 34. doboz, szám nélkül.
- 27 Than Mór falfestményeinek eredeti kartonjai ma a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán találhatók (A továbbiakban MNG GO). Szent Anna és a gyermek Mária Ltsz.: 2388; Keresztelő Szent János Ltsz.: 2390; Krisztus

- Ltsz.: 2389; Szent Péter Ltsz.: 2391; Szent Pál Ltsz.: 2392; Szent László vizet fakaszt a sziklából Ltsz.: 2397; Szent Ferenc eljegyzése Ltsz.: 2398; Szent Ferenc látomása Ltsz.: 2399; A ferences-rend alapítása Ltsz.: 2400; Szent Ferenc megdicsőülése Ltsz.: 2401; Szent Ferenc halála Ltsz.: 2402; Szent Ferenc megdicsőülése Ltsz.: 2403; Angyal Ltsz.: 2430. szám alatt.
- 28 A két falfestmény vázlata ma a Magyar Nemzeti Galériában található. Dávid MNG GO Ltsz.: 1905–363., 1905–500. szám alatt. Rebeka MNG GO Ltsz.: 1905–364., 1905–576. szám alatt.
- 29 BFL IV. 1407. b. 34. doboz, 1880. április 22-i keltezéssel, 1880/17467/I. 3701. szám alatt.
- 30 *Képzőművészeti Szemle*, 1880. 123–124.
- Lotz Károlynak a Zeneakadémia legfelső emeletén lévő műtermében már 1880 elején láthatók a ferencvárosi templom freskóihoz – a Kapisztrán János prédikációja, a Hunyadi János halála, illetve a Szent István alamizsnát oszt című képekhez – készített színvázlatok: *Képzőművészeti Szemle*, 1880. 31.
- 31 *Egyházművészeti Lap*, 1880. 224.
- 32 *Egyházművészeti Lap*, 1881. 96.
- 33 *Egyházművészeti Lap*, 1881. 223.
- 34 3600 forintot: YBL 1938. 176.
- 35 2400 forintot: 17070/1881. YBL 1938. 176.
- 36 SZVOBODA, 1991. 131–132.
- 37 Ipolyi Arnold megnyitó beszéde az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1884. március 9-én tartott közgyűlésén. In: *Ipolyi Arnold kisebb munkái*. V. kötet (Beszéd) Szerk.: BUNYITAY Vincze. Budapest, Franklin, 1888.
- 38 *Képzőművészeti Szemle*, 1880. 12, 174.
- 39 *Képzőművészeti Szemle*, 1881. 2, 30.
- 40 MNG GO Ltsz.: 2397. szám alatt.
- 41 WILHELM, 1953. 40.
- 42 *Képes tárgymutató az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1881. évi őszi kiállítására*. Összeállította: Horváth Károly. Budapest, Franklin Társulat, 1881. XX.
- 43 *Képzőművészeti Szemle*, 1881. 153.
- 44 *Képzőművészeti Szemle*, 1881. 153.
- 45 A terv ma az MNG GO Ltsz.: 1935–2905. szám alatt található. Az 1879-ben készült vázlat nem csak a Szent László oltárkép vázlatát ábrázolja, hanem a ferencvárosi templom más falfestményeit is. A terv bal felső részében Szent Ferenc életének három jelenetét láthatjuk: a szultán előtt; madarakkal; vakokat gyógyít. A bal alsó részben került megrajzolásra a már említett Szent László kompozíciós vázlat, a jobb oldali részben két szent: a könyörületesség és a tisztaság, lent a csillag alakú keretben pedig Noé alakja látható. A vázlatrajzokat a művész feliratokkal látta el.
- 46 A középkori magyar falképfestészet fennmaradt emlékei között – például Ócsán, Bántornyán, Kakaslovnicon – a Szent László-legenda az egyetlen olyan falképciklus, melynek ikonográfiája nem kapcsolódik az Európában elterjedt legendaábrázolásokhoz. A magyar falképfestészet egyetlen önálló ikonográfiai alkotása: LUKÁCS Zsuzsa: *A Szent László legenda a középkori magyar falfestészetben*. In: MEZEY László (szerk.): *Athleta Patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez*. Budapest, Szent István Társulat, 1980. 163. A 19. században Magyarországon a Szent László-tisztelet újbóli felvirágoztatását az 1861-ben megalakult Szent László Társulat jelentette. Természetesen Ipolyi Arnold, a már említett, korának tudós, műpártoló főpapja sem hiányozhatott a társulat évente megrendezett vándorgyűléseiről. 1867-ben nagyszabású programba foglalta azokat a célokat, amelyeknek megoldására tulajdonképpen nem is a társulat, hanem az egész katolikus egyház művészetpolitikája lett volna hivatott. Ekkor vetette fel először egy magyar ikonográfia elkészítésének fontosságát, melynek aktualitását talán éppen Bántornya 14. század végi Szent László legendaciklusának felfedezése adta. Az 1854-ben megjelent Magyar Mithológia című munkájában egy egész fejezetet szánt a szent királynak.: DÁVID Katalin: *A magyar ikonográfiai kutatás problémái*. In: *Ipolyi Arnold emlékkönyv. Halálának 100. évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga*. Budapest, Az Apostoli szentszék könyvkiadója, 1989. 79.
- 47 SZABÓ Júlia: *Szent László a 19. század magyarországi festészetében és grafikájában*. In: ZÁDOR Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, 1993 (A továbbiakban SZABÓ 1993). 202–203.
- 48 SZABÓ, 1993. 202–222.
- 49 Ipolyi első jelentős és munkásságában egyedülálló monográfiájában, az 1854-ben kiadott Magyar Mithológiában már külön fejezetet szentelt Szent László népi tiszteletének. Ez volt az első alkalom, hogy hosszasan elemezte középkori kultuszát: KERNY Terézia: *Két főpapi mecénás. Adatok Zalka János és Ipolyi Arnold Szent László-tiszteletéhez*. In: *Ars Hungarica* 1994, 1. 120. Ipolyi Szent László alakjának költői megjelenítésével megihletett az egyházi és világi festészetben Than Mór mellett több festőt is mint például Molnár Józsefet, Kovács Mihályt, Lotz Károlyt, Nagy Sándort vagy Körösfői-Krisch Aladárt: SZABÓ, 1993. 211.
- 50 Szent László mellett Szent István a legnagyobb tiszteletnek örvendő szent királyunk. Nála csakúgy, mint Szent Lászlónál, a nemzeti védőszent funkciójának valamilyen sajátosságát fellelhetjük. Magyarországon már halála után elkezdődött tisztelete, melyet az egyház 1083. évi szentté avatásával hivatalosan is elismert. Kultusza bevonult az egyház szertartáskönyveibe és a templomokba. Szent István király személyében a történeti jelentőség és a szentség annyira egybeolvad, hogy a művészet a ketőt mindig elválaszthatatlanul tárgyalja. A művészet századokon át, a 13. századtól egészen a 19. század elejéig a szent- és a történeti képeken is ősz hajú és szakállas emberként ábrázolja. Így láthatjuk a ferencvárosi templom oltárképén is. Csak a 19. század második felében a történeti jelenetek csoportképein jelenítik meg néha annak az életkornak megfelelően, amelyben a történeti esemény időpontjában volt. Az öreg-típus kialakulásának oka továbbá az is, hogy az öregkor iránt nagyobb tiszteletet éreztek. Azonkívül a magyarok Szent Istvánban mindig a királyt, minden királyok mintaképét látták: LEPOLD Antal: *Szent István király ikonográfiája*. Különnyomat a Szent István Emlékkönyvből. Budapest, 1938 (A továbbiakban LEPOLD 1938). 113–154.
- 51 MNG GO Ltsz.: 1905–681.
- 52 MNG GO Ltsz.: 1905–720.
- 53 MNG GO Ltsz.: 1905–680.
- 54 MNG GO Ltsz.: 1905–584/1, illetve 1905–667. Az alakhoz tartozó drapéria tanulmány pedig MNG GO 1905-1281. szám alatt.

- 55 MNG GO Ltsz.: 1905–748.
- 56 MNG GO Ltsz.: 1905–1283.
- 57 MNG GO Ltsz.: 1905–681. hátoldala.
- 58 MNG GO Ltsz.: 1905–748.
- 59 LEPOLD, 1938, 153. (A mű lappang)
- 60 Az 1938-as reprodukció forrása: A Szent István mellékoltár vázlata. Közli: LEPOLD, 1938. 152–153. Ybl Ervin színvázlat-összehasonlításához ld. YBL, 1938. 181–183.
- 61 YBL, 1938. 175.
- 62 MNG GO Ltsz.: 1905–386. szám alatt.
- 63 Esztergomi Keresztény Múzeumban (a továbbiakban: EKM) található 4458. leltári szám alatt.
- 64 *Képes tárgymutató az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (a továbbiakban OMKT) 1882. évi őszi kiállításának második sorozatára.* Budapest, Franklin Társulat, 1882. II. teremben, 36. szám alatt.
- 65 Ez derül ki a bírálóbizottság 1882. december 2-án kelt ülési jegyzőkönyvéből. Lotz ezt az 500 forintos díjat a döntés másnapján, vagyis 1882. december 3-án veszi át. (Esztergomi Prímási Levéltár (a továbbiakban: EPL) Ipolyi gyűjtemény L 140. szám alatt.) A döntés csak később került nyilvánosságra, 1883. április 8-án Ipolyinak az OMKT közgyűlésén mondott megnyitóbeszéde kapcsán.
- 66 A vázlattal járó fizetséget Lotz Károly szintén Budapesten 1882. december 3-án vette fel. (EPL Ipolyi gyűjtemény L 141. szám alatt) Már az OMKT kiállításán feltűntették, hogy a kép „*Ipolyi Arnold ő exciájának tulajdona.*” *Képes tárgymutató az OMKT 1882. évi őszi kiállításának második sorozatára.* Budapest, Franklin Társulat, 1882. V.
- 67 Az 1822-től a ferences rendhez tartozó ferencvárosi templom és plébánia a ferences rend szigorító reformját követően 1900. május 15.-től került át az esztergomi főegyházmegye állományába és a plébánia vezetését a főegyházmegyei papság vette át. Megszűnt a plébániának a pesti ferences rendházzal való jogi kapcsolata. In: *Adalékok a Belső-Ferencváros történetéhez.* Szerk.: SZABÓ-PAP Krisztina. Budapest, Budapesti Városszépítő Egyesület, 1986. 36. A magyar ferencesek szorgalmasan ápták rendtársuk emlékét. Véleményük szerint Kapisztrán élete és küzdelme a pogány törökök ellen alig volt más, mint Assisi Szent Ferenc 13. századi küzdelme. Ezt bizonyítja, hogy Kapisztrán Szent János ábrázolásával csak ferences templomokban találkozhatunk.
- 68 Így ábrázolják például az esztergomi ferences templomban is.
- 69 A vázlat reprodukciója megtalálható: *Vasárnapi Újság*, 1898. 733. Itt is már mint Ernst tulajdona szerepel.
- 70 YBL, 1938. 175.
- 71 MNG GO Ltsz.: 1905–1245. szám alatt.
- 72 MNG GO Ltsz.: 1905–956. szám alatt.
- 73 MNG GO Ltsz.: 1905–753. szám alatt. A tanulmányrajz hátoldalán a zászlótartó tanulmánya látható.
- 74 MNG GO Ltsz.: 1905–1258 hátoldala.
- 75 MNG GO Ltsz.: 1905–956. szám alatt, illetve MNG GO Ltsz.: 1905–753. szám alatt. Nemcsak Kapisztránhoz készt tanulmányokat, hanem a nép egyes alakjaihoz is. MNG GO Ltsz.: 1905–1289, 1905–1258, 1905–1147, 1905–1346.
- 76 YBL, 1938. 180.
- 77 YBL, 1938. 180.
- 78 EKM Ltsz.: 4459. szám alatt.
- 79 A pályabírálok Ipolyi elnöke alatt Tárkányi Béla, Keleti Gusztáv, Pállik Béla és Ligeti Antal voltak, akik 1881. november 22-én egyhangúlag döntöttek Lotz alkotása mellett: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész-kultusz és műpártolás a 19. században. Az MNG kiállítási katalógusa.* Szerk. SINKÓ Katalin. Budapest, 1995 (A továbbiakban SINKÓ 1995). 285.
- 80 *Vasárnapi Újság*, 1881. 766.
- 81 SINKÓ, 1995. 285.
- 82 *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Műcsarnokban 1881. évben rendezett őszi kiállítás második sorozatának tárgymagyarázata.* Budapest, Franklin Társulat, 1881. XV, 160. szám alatt.
- 83 „Lotz Károly műve a mester egyik legszerencsésebb alkotása. Nagy előnye: a rendkívül természetes csoportosítás, a kompozíció vonalainak szabatos menete, az alakok határozott jellemzése, első pillanatra szembe tűnnek.” *Képzőművészeti Szemle*, 1881. 153.
- 84 MNG Festészeti Osztály Ltsz.: FK 820. szám alatt.
- 85 Méretük: 108,5 x 79,5 cm, olaj vászon alapra, enyhén csúcsíves keretezéssel.
- 86 1905-ben Lotz Károly hagyatéki kiállításán Kurtz Vilmos tulajdonaként szerepelt a két festmény: Lotz Károly hagyatéki kiállítási katalógusa. 1905 február-március, Műcsarnok. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár 14222/61.28 szám alatt.
- 87 A históriás énekmondók, valamint a hallgatóság előtt a legnépszerűbb történelmi alak Hunyadi János és Mátyás király volt, melyet a feldolgozások száma és terjedelme is bizonyít. A „Hunyadi János ... sok külömb-különb viadala”-t Nagy Bánkai Mátyás szedte versekbe Nagyszombaton 1560-ban. Lengyel László trónra kerülésével kezdődik és Hunyadi János halálával végződik az elbeszélés, melyhez forrásul Székely Istvánnak egy évvel korábbi „*Canonicá*”-ját és azonkívül Bonfini és Thuróczi használta. Göröcsöni Lantos Ambrus „*Mátyás király viselt dolgairól*” írt históriás énekét teljes Hunyadi-krónikának tervezte, két énekét Hunyadi Jánosnak, kettőt pedig Hunyadi Lászlónak és Mátyásnak szentelve, de sajnos mielőtt elkészült volna vele, a történet Bécs elfoglalásával, vagyis 1485-tel megszakadt. Az ő forrása főként Thuróczi krónikája, illetve Bonfini műve volt. Szintén Bonfini nyomán haladt Heltai Gáspár is, aki 1574-ben a „*Cancionalé*”-t, azaz „*Históriás Énekes könyv*”-et szerkesztett a „magyar királyokról és egyéb szép lótt dolgokról”: GAZDA István (szerk.): *A magyar történettudomány kézikönyve.* Budapest, 1987. 286–287.
- 88 Alakja szerepel a nagybiccei volt Thurzó-kastély első emeleti galériájának falfestményén, illetve a fricsi volt Bertóthy-kastély déli homlokzatának párkányfülkéjében: WILHELMB Gizella: Hunyadi János a képzőművészetben. *Szabad Művészet*, 1956 (A továbbiakban WILHELMB 1956). 352.
- 89 Mátyás király két monumentális művészeti alkotással örököltette meg apja emlékét. Az egyik a gyulafehérvári székesegyház Hunyadi János síremléke, a másik pedig a törökverőnek a királyi várban elhelyezett szobra volt: WILHELMB, 1956. 351.
- 90 WILHELMB, 1956. 351–357.
- 91 SINKÓ Katalin: *A profán történeti festészet Bécsben és Pest-Budán 1830-1870 között.* In: *Művészettörténeti Értesítő*, 1986/3-4. 110-112. (A továbbiakban SINKÓ, 1986)
- 92 Hunyadi János mellett Zrínyi Miklós alakja volt e szempontból elfogadható mindkét – az osztrák illetve a magyar – fél számára: SINKÓ, 1986. 112.

- 93 Hunyadi alakja a magyar nemességnek önmagáról alkotott képével azonosult, hiszen ő volt a kereszténység védelmezője, az erőtlén királyi hatalom mellett az erőskezdő nádor, illetve a valódi nemzeti király szülője. A harmincas és negyvenes években elsősorban nem harcai közepette, hanem jó keresztényhez illő halálában ábrázolták őt a legszívesebben. A század negyvenes éveinek első felében a történeti festészet képviselői, így Schmidt József, Weber Henrik és Kis Bálint is megfestette Hunyadi Jánost. Schmidt Hunyadi János halálának megfestésekor irodalmi forrásokra támaszkodott, melyek szerint a törökverő hős halála egy kápolnában történt, ahová Hunyadi vitette magát. Hunyadi János ábrázolásának ezen típusa még az ötvenes években is jellemző volt, jó példa erre Szemlér Mihály festménye: SINKÓ, 1986. 112–114.
- 94 YBL, 1938. 175.
- 95 YBL, 1938. 175–176.
- 96 MNG GO Ltsz.: 1905–707. szám alatt.
- 97 MNG GO Ltsz.: 1905–1319. szám alatt.
- 98 MNG GO Ltsz.: 1905–1222 és egy fel nem használt tanulmány 1905–1184. leltári számmal.
- 99 MNG GO Ltsz.: 1905–1303.
- 100 MNG GO Ltsz.: 1905–793. hátoldala.
- 101 MNG GO Ltsz.: 1905–793.
- 102 MNG GO Ltsz.: 1905–793. hátoldala.
- 103 MNG GO Ltsz.: 1905–1107.
- 104 MNG GO Ltsz.: 1905–1309.
- 105 YBL, 1938, illetve SINKÓ, 1995.
- 106 Lepold Antal kézzel írt lajstroma Cséfalvay Pálnál található az esztergomi Keresztény Múzeumban. Itt szeretnék köszönetet mondani neki, amiért felhívta a figyelmemet Lotznak erre a még ismeretlen Hunyadi-ábrázolására. A mű ma az esztergomi Keresztény Múzeumban található a Lepold-hagyatékban. Jelzetlen, datálatlan és leltározatlan. A műalkotás Lepold Antal gyűjteményének többi darabjával együtt 1969-ig az esztergomi Bazilika oratóriumában volt elhelyezve. Innen került mai őrzési helyére az esztergomi Keresztény Múzeumba, majd onnan az 1981–82-ben felszentelt leányvári templomba dekoráció gyanánt, ahonnan 2004-ben visszakerült a Keresztény Múzeumba. (Cséfalvay Pál szóbeli közlése alapján.)
- 107 Lotz Károly kiállításának képes tárgymutatója 1833–1933. Szerk. PETROVICH Elek. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, Budapest, Múcsarnok, 1933, 19, 63. szám alatt, XI. táblakép. (A mű lappang.)
- 108 Ybl Ervin szerint ez a karton már az 1880. őszi OMKT tárlaton is szerepelt: YBL, 1938. 178. Azonban az említett kiállítás tárgymutatójában nem szerepelt ez mű: *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Múcsarnokban 1880. évben rendezett őszi kiállítás első sorozatának tárgymagyarázata*. Budapest, Franklin Társulat, 1880.
- 109 *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Múcsarnokban 1881. évben rendezett tavaszi kiállítás első sorozatának tárgymagyarázata*. Budapest, Franklin Társulat, 1881. 15. szám alatt szerepel Lotz Hunyadi-kartonja.
- 110 EKM Ltsz.: 4460. szám alatt.
- 111 Ez a kép Kurtz Vilmos halála után a Fővárosi Képtár tulajdonába került – leltári szám: F.K. 821. –, azonban a II. világháborúban, az 1945 január-februári harci eseményekkor megsemmisült. (Értéke az 1938. évi árak szerint 800 pengő volt.): A háborús eseményekkor megsemmisült műtárgyak lajstroma. (Kézirat). Dr. Ruszkai Miklós neve alatt a MNG Adattár 22721/1987. szám alatt. Készült: 1946. február 23-án.
- 112 „E jelenetet (...) már a ferencvárosi templomfalára s a multkori történeti képpályázatra grisail-modorú kartonban érzékíté.” *Képzőművészeti Szemle*, 1881. 57.
- 113 YBL, 1938. 180.
- 114 SINKÓ, 1995. 287.
- 115 Királyfalvi Kraft Károly 1947. július 24-én írt leveléből.
- 116 *Új Ember*, 1954. 18. 2.
- 117 Az eredetileg aláfestett freskó és az arra ráfestett secco festékrétege – különösen az árnyékos sötétbarna tónusú festékanyaga jórészt felpergett és sok helyen a faltól el is vált és lehullott. Itt-ott mutatkozott külső behatástól, repeszszérülésből eredő kisebb vakolathiány is: *Jelentés a Bakáts-téri templom falképkonzerválása*. Kulturális Örökség Hivatala, Tervtár 8804. szám alatt. Budapest, 1959. december 2-i keltezéssel.
- 118 A felpergett festékréteget gluttolin kötőanyaggal porlasztó segítségével átitatták, majd parafinos papír segítségével tamponálással rögzítették. Ezt követően a falfestményeket vízzel tisztították. A vakolathiányokat pótolták és végül tojás -kötőanyaggal a retusmunkákat elvégezték: *Jelentés a Bakáts-téri templom falképkonzerválása*. Kulturális Örökség Hivatala, Tervtár 8804. szám alatt. Budapest, 1959. december 2-i keltezéssel.
- 119 *Új Ember*, 1954. 18. 2.

Über die Wandbilder der Kirche am Bakáts Platz

Als Thema meines Aufsatzes habe ich die Pfarrkirche des Bakáts Platzes von Budapest, genauer von Ferencváros – genannt nach dem Hl. Franz von Assisi – gewählt. Die zwischen 1867 und 1881, also – mit kleineren, größeren Unterbrechungen – 13 Jahre lang gebaute Kirche ist heute als erstklassiges Baudenkmal registriert. Zu seiner Zeit bedeutete sein Bau, seine Ornamentik eine Sensation, und hat sehr viele Menschen bewegt. Die Kirche wurde von den berühmtesten und bekanntesten ungarischen Künstlern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geplant und bemalt: „Geträumt“ wurde sie von Miklós Ybl, „verschönert“ haben sie die ungarischen Malergrößen Mór Than und Károly Lotz. Berühmte Personen wie Franz Liszt und Mihály Munkácsy haben die Kirche besichtigt und bewundert. Früher hielt man sie für die schönste und harmonischste Kirche der Hauptstadt, einige denken es sogar heute.

Trotz allem ist die Kirche für die kunstgeschichtliche Fachliteratur leider so gut wie vergessen. Zuletzt hat sich Ervin Ybl damit in seiner Miklós Ybl-Monographie aus dem Jahre 1956 ausführlich beschäftigt. „Neuerdings“ hat dem Thema Gabriella D. Szvoboda in ihrem Ybl-Katalog aus 1991 ein paar Seiten gewidmet.

Im Laufe meiner Forschung habe ich vor allem die Bauschicht der Kirche, bzw. deren Geschehnisse dokumentiert. In diesem Aufsatz schildere ich die Wandbilder der Kirche. Das Thema ist sehr bedeutend, weil diese Kirche im 19. Jahrhundert in Ungarn die erste ist, in der Bilder mit historischen Themen im Kircheninneren erscheinen.

TÓTH KÁROLY

„...nem is tehet másként jóízű művészember!”

Tornyai János helyzetértékelése 1907 szeptemberében.

Egy újonnan előkerült Tornyai-levél

Tornyai János igen kiterjedt levelezést folytatott, közel ötszáz saját és hatszáz neki írott levél maradt fenn. A Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára is őriz három olyan levelet, melyek közül egy különleges kortörténeti értékkel bír és nagyban segít megérteni Tornyai nézeteit a korszak képzőművészeti életéről, saját helyzetéről, festészetének útkereséséről. Tanulmányomban e levélnek elemzésére teszek kísérletet, néhány érdemi részlet kiragadásával és az ebben az időszakban keletkezett műveivel való összevetéssel.

A Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárának V. 1560. jelzet-számú egysége Tornyai János hódmezővásárhelyi festő Kún József szegedi főreáliskolai tanárnak írott három levelét tartalmazza, ezek közül művészettörténeti szempontból kiemelkedően értékes a nyolc oldalas, egyes számot viselő levél. A végén aláírt és „sept 907” keltezéssel ellátott kézirat boríték nélkül maradt fenn. Nyelvezete – Tornyai szokásának megfelelően – sok esetben vulgáris, tele van egyéni szóalkotással, viccelődő megjegyzésekkel és homályos, pontatlan utalásokkal, melyek együtt igen megnehezítik az értelmezést. Mindezek ellenére összefüggő szövegről van szó, melyben a tartalmi mondanivaló kifejtése rendezett, logikus.

A levél címzettje a Szegeden élő Kún József, aki Tornyai János egyik legjobb barátja volt. Kún József 1873-ban Szombathelyen született izraelita családban, 1892-ig eredeti családnévét, Kohnt használta. Budapesten szerzett gépészmérnöki végzettséget, 1902-től a szegedi Fa- és Fémipari Szakiskola (ide járt ekkor Brummer József¹), majd 1908-tól az Állami Főreáliskola tanáraként dolgozott. Szabadidejét az irodalomnak, a műfordításnak és a költészetnek szentelte, műfordítói tevékenységének legismertebb eredménye Oscar Wilde A readingi fegyház balladája című költeményének átültetése magyarra. Saját verseiből 1909-ben jelent meg kötet Kék hegyek címmel, legtöbbször a helyi lapokban és a budapesti A Hétben publikált. Első kötetét a Nyugatban Babits Mihály ismertette, aki 1906 és 1908 között tanártársa, mindennapos kávéházi beszélgetőpartnere volt.² Babits Szegedről való elkerülése után folytatott levelezésük tanúskodik közös irodalmi érdeklődésükről. A sokat betegeskedő Kún József pályáját korai, 1912. június 3-án bekövetkezett halála zárta le.

Halálával Szeged városa nemcsak egy irodalmárt, hanem a városi képzőművészeti élet aktív tagját is elvesztette. 1909-től a Szegedi Képzőművészeti Egyletben vállalt feladatokat, melynek igazgatója, titkára volt, részt vett a Közművelődési Palota által befogadott éves kiállítások megszervezésében.³ A Dugonics Társaságban rendszeresen jelentkező szépirodalmi és művészettörténeti előadásokkal. Mérnök léte a helyi újságokban rendszeresen jelentek meg írásai, kritikái városi kiállításokról. A korszak ismert és kedvelt művészettörténészeit olvasta, melyekről ugyancsak Babits Mihállyal folytatott levelezésből értesülünk.⁴ Tudjuk, hogy Julius Meyer-Graefe és Karl Voll mely könyvei alakították művészetszemléletét. Szegedi nekrológiájában Bródy Mihály a következőket írta: „Fanatikusan élvezője, avatott értője, és egyszerűsággal áldozatkész párfogója is volt a festőművészetnek. Az ő akadályt nem ismerő agitációjának köszönhető, hogy Szege-

den az utóbbi években a művásárlási kedv, amelyre ő bőkezűen adott példát, jelentékenyen emelkedett. Műgyűjteménye ebben a városban mindjárt a nagyhírű Back Bernát-féle gyűjtemény után következik. Hirdette, hogy Szegeden specifikus festészetnek kell kifejlődnie, s evégből festőkolónia létesítését sürgette. Állandó összeköttetésben állott az országos művészeti körökkel, ahol szakértelmét és műpártoló tevékenységét nagyra becsülték.”

Hódmezővásárhelyi művészekről is vásárolt, Tornyai tőle is kölcsönkért saját munkái közül egyet az 1911 októberi Művészházban rendezett kiállítására.⁵ Feltételezhetjük, hogy Tornaival való ismeretsége is a szegedi kiállítások egyikének alkalmából kötött, hiszen a vásárhelyi művészek rendszeresen szerepeltek ott. Tornyai első, ma ismert, néprajzi gyűjtésével kapcsolatos levelét 1906-ban írta Kúnnak. Több adat maradt fenn Tornyai feljegyzései között arról, hogy – ha a vásárhelyi festő Szegeden járt – a Tisza kávéházban találkoztak. Kún ezekben az években többször írt megbecsüléssel Tornyai Szegeden kiállított munkáiról.⁶

Az elemzett levélben Tornyai Kún Józseffel, mint bizalmas, képzőművészeti ügyekben jártas ismerőssel osztja meg véleményét, kéri tanácsát s végül biztatja, hogy lépjen műkritikus pályára, s törekedjen országosan elismert kritikus lenni. Ez utóbbi feladatot szeretné a legjobban ráerőltetni, hisz ő az utóbbi időszakban nagyot csalódott a budapesti műkritikusokban. Elpanaszolja Kúnnek, hogy többek között személyes jóbarátjából, Lyka Károlyból is kiábrándult. (Ez persze nem akadályozta Tornaikat, hogy közben vele is nagyon kedélyes és bizalmas stílusban korrespondáljon. Valószínűleg nem sokkal a Kúnnek írt levél után Lykának is küldött, melyben tanácsát, segítségét kérte, hogy véleményével megerősödve döntsessen.) Lykában azért csalódott mert a Művészet akkori legújabb számában Hegedűs Lászlótól közölt műveket:⁷ „Lykában eddig bíztam s különösen a Művészetben! Legutóbb ez is Hegedűs L.[ászló]kat közöl színesen reprodukcióban – blamálasára a magyar művészetnek.”

Különösen fájdalmas lehetett ez számára, hiszen – mint itt is világosan leszögezi – ekkorra már teljesen elítéli Hegedűs akadémiai zsáner típusú kompozícióit, s ezzel együtt tagad mindent, amit a korszak bevett, úgymond „műcsarnoki” festészete jelent. A levél első felének egyik legfontosabb állítása, hogy elutasít mindent ami „Műcsarnok és Nemzeti Szalon.”

Hegedűs László személyének durva támadása mélyebb gyökerekre vezethető vissza. A szentesi születésű, ám Hódmezővásárhelyen nevelkedett, rajz tehetségével már 14 éves korában társai közül kiemelkedő Hegedűs Tornyai János és Endre Béla iskolatársa volt a Református Főgimnáziumban. A hamar a fővárosba került Hegedűs László az 1898–99-es tanévtől kisegítőként tanított aktrajzolás a Mintarajziskolában, majd az 1903-as tanévtől rendes tanárrá nevezték ki,⁸ Fraknoi-ösztöndíjasként élt Rómában, országos díjakkal elismert kiállító volt. Nem kétséges, Tornyai irigyelte egykori diáktársa sikereit, ennél nagyobb fájdalom volt azonban, hogy ilyen „akadémiai giccsekkel” érte el sikereit, tudta fenntartani fővárosi, műtermes villáját.⁹ Tornyai e levélben még egy

alkalommal említi Hegedűs nevét, aki az 1907. évi Andrassy-ösztöndíj pályázati bizottságának is tagja volt.

„(...) Pályáztam az Andrassy-féle 2100 forintos ösztöndíjra. Némi joggal hihettem, hogy az egyiket megkapom. Azért is, mert Szlányi, Mihalik, Zombory – sőt még Kézdikovács is már élvezték bőven, azért is; mert egy műértő barátom írta Pestről, hogy nyugodt lehetek, mellékleteim – a többiekhez képest – nagyon is jól mutatnak.” (...) „A jury az idén: Kemény¹⁰ (?) Benczúr, Szinnyei, Poll, Révész, Knopp Imre ! Hegedűs L ! Jendrassik, Kézdikovács !! Edvi Illés Aladár !!) Most már te lásd, hogy mit várhatunk mi ezektől!”

Tornyai Párizsból hazatérve Hódmezővásárhelyen dolgozott, s 1897-től kezdve rendszeresen küldött be munkáiból a jelentősebb fővárosi kiállítóhelyekre és ösztöndíj-pályázatokra. Legnagyobb sikerét 1904 tavaszán érte el, amikor Ráth György-díjjal jutalmazták Juss címmel ellátott kompozícióját,¹¹ majd ugyanazon év őszén állami vásárlás keretében az Országos Szépművészeti Múzeum számára megvásárolták Édesanyám szobája című képét.¹² A Nemzeti Szalonban is szerepelt alkotásaival, ott még kevesebb elismeréssel. 1906-ban még részt vett az OMKT miskolci vándorkiállításán Rákóczi Rodostóban című képével, ám ezután egy kivételtől eltekintve eltűntek képei a Műcsarnokból. Ha megnézzük a Tornyai által Budapesten kiállított munkákat – melyeknek sajnos alig felét lehet pontosan beazonosítani – kiderül, munkáinak többsége nagyméretű, sötét, erős földszíneket használó, népi életkép és tájkép volt. 1907 szeptemberi levelében a következőket írja Kúnak: „A fő az, hogy én dolgoztam közben is, azóta [az Andrassy-pályázat elutasítása óta – T.K.] is, és van egy jó csomó (100 darab) tanulmányom a pusztáról; azonkívül egy jó csomó régibb paraszt-zsáner képem : a juss. vén gulyás. Mimi szalonja, nagy tájképek stb. stb. stb.” A fentebbi sorokban az alábbi tényekre kell felhívni a figyelmet: az utóbbi (nyári, nyárvégi) hónapokban inkább pusztai tájképeket festett, közel száz darabot és hogy a saját régebbi képeit „paraszt-zsánernek” nevezi, melyek közül nevesít többet. A már említett Juss, a Vén gulyás, Mimi szalonja (ismeretlen kép) és „nagy tájképek”. Az utóbbi kategória megnevezése is rendkívül fontos és legalább annyira homályos, mivel Tornyai korai, nagyméretű tájképeit feltehetően már akkor megvásárolták, ezek közül ma egy sem ismert. Illetve – véleményem szerint – ebben a szöveg-összefüggésben az utóbbi hetekben, hónapokban keletkezett kisebb méretű tájképektől való megkülönböztetésre szolgál az itt alkalmazott „nagy” jelző.

Jogosan vetődik fel a kérdés, milyen képeket festett Tornyai 1907 nyarán, milyeneket küldött be az Andrassy-pályázatra, melyeket a zsűri elutasított. Mindezt úgy, hogy eközben a vásárhelyi festő – mint fentebb láttunk – bízott ezekben a munkáiban. A Tornyai munkásságát kutatók, így Bodnár Éva is, számos olyan művét ismerték, melyekről a hátoldalukra ragasztott megegyező címkék alapján biztosan tudható, hogy szerepeltek az Andrassy-ösztöndíj zsűrije előtt. A művek datálását azonban csak ez alapján nem tudjuk elvégezni, hiszen több évben is küldött be műveiből az ösztöndíj zsűrije elé. Egy Lyka Károlynak 1908. májusában írott levelében¹³ utalt arra, hogy pályázni szeretne újra az ösztöndíjra, majd egy 1908. október 8-án újra csak Lykának írt levelében arról számolt be, hogy ebben az évben is sikertelen volt.¹⁴ Míg 1909-ből egy másik K. Lippich Eleknek küldött levele maradt fenn, melyben kifejtette szándékát, hogy megint kandidálni fog az igen rangos Andrassy-ösztöndíjra.¹⁵ Ez utóbbi pályázattal kapcsolatban viszont semmilyen egyéb forrásunk sincs arról, hogy tényleg beadta és nem csak tervezte azt.

Tornyai igen ritkán datálta műveit. A néhány datált kép jó alapot nyújt ahhoz, hogy stílárison alapon elkülönítsük a feltehetően egy időszakban készült műveket. Egy 1907 nyarán készült Tanya című képe 1984-ben került elő a hagyatékából.¹⁶ Ezen a képen is megfigyelhetjük az ebben az évben készült kisebb méretű alkotások jellegzetességeit, a nagyon gyors és határozott ecsetjárást, a néhány lendületes vonással megrajzolt elemeket. A horizontvonal vízszintes síkja felett a kobaltkék erőteljes, sötét háttér dominál, az előtér emberalakja, a tanyaudvar fája, kútja, ugyancsak sötét földszínekkel jelenik meg. Az ember alak fellazítás nélküli, ugyancsak nagyon lendületes alakjában az arckép ábrázolására nem tesz kísérletet, ezzel mintegy elvonatkoztatottabbá, személytelenebbé változtatja az egész képet. Az alak mögött a tanyaépület fénnel megmozgatott falának fehérjét két-három pasztózus ecsetvonással sikerült érzékeltetnie. Míg a baloldali képtér alsó részén, a tanyaudvar földjét, szikes talaját olyan vékony és könnyed ecsetvonásokkal telítette, hogy a hordozó falemez erezei is tisztán kivehető. Az ilyen és ehhez hasonló megoldások a korszak festészeti gyakorlatában még egyáltalán nem voltak bevettek, sőt idegenszerűnek számítottak, nem csodálkozhatunk rajta, hogy az akadémiai festők végső soron elutasították Tornyai ezen vagy ehhez hasonló képeit.

Biztosan ugyancsak 1907-re datálható a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében lévő, Őszi reggel című képe.¹⁷ A műtárgy 1911-ben került be az Országos Szépművészeti Múzeumba állami vásárlás révén, melyet a felelős bizottság a Művészszabvány rendezett gyűjteményes kiállítás anyagából választott ki. A kompozíció jobb oldalán nőalak áll, akit körülv vesznek a fehér ecsetnyommal jelzett libák, a háttér és az előtér az Tornyaitól megszokott alföldi pusztát ábrázolja. A sötét földszínekre épülő színhasználat sokkal inkább köthető Tornyai korábbi időszakaihoz, ám ezen kép is nagyon lendületes és gyors munkáról árulkodik. A nyáron készült, fénnel is telített képekkel ellentétben itt sokkal oldottabb, kevésbé összefogott ecsetkezelés figyelhető meg, sokkal kevésbé érezhető erőteljesnek, s valószínűleg már azok közül a képek közül került ki, melyek a részletesebben tárgyalt levél megírása után keletkeztek, 1907 őszén.

Véleményem szerint tehát Tornyai az 1907-es pályázatra is már ezekből a fent említett, akkor nyáron, újonnan készült művek közül küldött be, melyek nem nyerték el zsűri tetszését, sem akkor, sem később. Ez a csalódottság és kiábrándulás vezette Tornyait arra az elhatározásra, hogy saját további pályája szempontjából döntő lépést tegyen és felfüggeszse kapcsolatát a Műcsarnokkal és Nemzeti Szalonnal. A megfogalmazása szerint kizárólag „művészküpedkedést” és „seftelést” végző Műcsarnok és Nemzeti Szalon legnagyobb hibája, hogy nem hagyják érvényesülni a legkiválóbb művészeket, kirekesztenek olyanokat, mint Ferenczy, Fényes, Vaszary vagy Kernstock. Tornyai ebben a sorrendben említi őket, majd folytatja: [a Nemzeti Szalon] „általában a legszámbavehetőbb piktorokat kiküldte és most Rubovics Márkusok, Kézdikovácsok és Déryk seftanyájává lett”. Nyilvánvaló Tornyai retorikai túlzása és „Kézdikovácsék” demonizálása, ám nyilvánvalóan ő is értesült a nyári kávéházi pletykák és újságcikkek alapján a Nemzeti Szalon botrányos május közgyűléséről, ahol a konzervatív művészek kiszavazták a vezetésből a modern művészeket erőteljesebben támogató Ferenczy Károlyt és Rózsa Miklóst.¹⁸

Tornyai viszont felfigyelt a fiatalokra is. Elsősorban a KÉVE művészcsoporthoz, melynek megalapítására – hasonlóan a MIÉNKhez – csak egy hónappal később, 1907 októberé-

ben került sor, ám valószínűleg az alapítók közé tartozó szegedi Szőri Józseftől kapott hírek alapján már korábban tudott a kezdeményezéséről.¹⁹ Tornyai fontosnak tartotta kihangsúlyozni Kún József számára, hogy vannak fiatalok akik, „kévébe összeállva” szövetkeznek a műcsarnokiak ellen. A szó-játék igénybe vétele pontosítja a vásárhelyi festő gondolatát. Meglátásom szerint egyben utalt Tornyai a Könyves Kálmán Szalon Ifjúság, modern magyar festők című kiállításának fiataljaira is, mint, Czigány, Egry, Gulácsy, Márfy, Perlrott.²⁰ E kiállítást Tornyai ismerte, hiszen ő is négy munkájával képviseltette magát. Részt vett ezen a kiállításon az ugyancsak Hódmezővásárhelyen dolgozó Rudnay Gyula és Pásztor János illetve a szegedi Szőri József is.

Tornyai azonban azzal tisztában volt, hogy ő már túl időse ehhez a generációhoz, s bár rendkívül érdekelték a fiatal kortársak festészeti törekvései, már nem tudott azonosságot vállalni velük, a legfiatalabbakkal sem. Tornyai e levelében fogalmazta meg elsőször saját pozíciójára vonatkozóan, kissé kiábrándult érzését: a két generáció közöttiség helyzetéből fakadó dilemmáját. Hangsúlyoznám, hogy Tornyai kortársaihoz képest későn kezdte művészeti tanulmányait, hiszen előtte munkát kellett vállalnia, hogy finanszírozni tudja művészeti tanulmányait. Az 1907-es levél írásakor már 38 évesen tapasztalja, hogy a hatvanas, hetvenes években született festőgeneráció (Rippl-Rónai József, Fényes Adolf, Ferenczy Károly, Vaszary János, Kernstok Károly) elismertsége milyen magasra jutott az övéhez képest. Jellemző, hogy 1904-ben a Műcsarnok tavaszi kiállítása kritikusi abszolút ismeretlen, tehetséges fiatalként írtak róla.²¹ „Azt látom, hogy a java piktorok, Rippl, Ferenczy stb. mindakét bandának hátat fordítanak, amint hogy nem is tehet másként jó ízlésű művészember! Nekem is így kell tennem.”

Tornyai határozott megállapítását tettek követték. Bár a fenti sorokban már benne foglaltatik a MIÉNK megalapításának előszele és a vásárhelyi festő éveken át tartó budapesti szereplésektől való „visszavonulása”. 1907 őszén még beküldte két régebbi, évekkel azelőtt készült képét az OMKT téli kiállítására,²² és egy, akkor nyáron készült pusztai képét. Ám már magát a kiállítást nem nézte meg, mivel annak teljes nyitva tartása alatt abbáziai gyógykezelésen volt.²³ Kapcsolata a Műcsarnokkal és a Nemzeti Szalonnal véget ért, 1911-es életmű-kiállítását a Rózsa Miklós vezette Művészházban rendezte meg.

A Kún Józsefnek írott levél másik motivációja az lehetett, hogy tanácsot kérjen barátjától mennyire látja helyesnek, hogy önálló útra lépjen, kiszakadjon a „céhes” keretek közül és egyéni kiállítások megszervezésével próbálkozzon. Tornyai korabeli írásaiból, leveleiből világosan kiderül: életcélja volt művészetéből megélni, hogy ne kelljen rajztanári vagy egyéb állást vállalnia, minél több idejét szentelhesse az általa rajongásig szeretett festészetnek. Felsejlik az ördögi kör is előtte, ahhoz, hogy kizárólag művészetéből meg tudjon élni egy vidéki kisvárosban is művészetéből kell pénzt előteremtenie, méghozzá elsősorban munkái eladásából és másodsorban megrendelésekből. Mivel országos tárlatokon nem tud érvényesülni és előrelépni, ezért már szívesebben mutatná be munkáit egyéni kiállításokon a fővárosban és vidéken, ám ezek megrendezéséhez is nagy anyagi forrásra van szükség, a kiállításrendezés, tárgyszállítás, terem bérlés, katalóguskiadás költségei miatt.

Tervének ezen részét is hosszan vázolta Kún József számára. Először arra gondolt, hogy minél hamarabb, akár már 1907 telén bemutatja munkáit Budapesten, valamelyik „csön-des belvárosi szalonban.” A kiállítás teljessége érdekében még

arra is hajlandó lett volna, hogy együtt mutassa be régebbi és újabb munkáit „pár vonással bevégezem a juszt és többi régi nagyobb képeimet, ősszel, télen kiegészítem téli hangulatokkal (puszta!) eddig tájkép vázlataimat” – írta. Négy évvel későbbi, a Művészházban rendezett kiállításon ez a műveiben jól elkülöníthető kettősségre épülő koncepció részben megmaradt.

E levélben felvázolt terveit nem pontosan ebben a formában valósította meg. A következő, nagyjából 1912-ig terjedő öt évben viszont közel tíz nagyobb kiállítást szervezett meg.²⁴ Az első nagyobb életmű kiállításra 1908 decemberében került sor Hódmezővásárhelyen,²⁵ majd a dél-alföldi és délvidéki régió városai következtek. Minderre az 1911 októberében a Művészházban rendezett kiállítás rakta fel a koronát, mely a Kristóf-téri kiállítóhelyen közvetlenül a Kernstok Károly életmű-kiállítást előzte meg.²⁶ Bár nincsenek pontos adataink arról, hogy ezt a tárlatot milyen vásárlási kedv és anyagi siker kísérte, az biztos, hogy nem sokkal ezután Tornyai János megvette mártélyi telkét és azon házat épített. A kérdés társadalomtörténeti vetületében tehát a „sikeres” képzőművészek középosztálybeli státusza felé tette meg a szimbolikus lépést, hogy önálló ingatlant tudott vásárolni, ám akkori életszínvonal – mint ahogy a későbbiekben is – messze elmaradt a „polgáriként” jellemezhető kategóriától.²⁷

Ám 1907 szeptemberében ezek még csak távoli vágyak voltak Tornyai számára. Levelének egy másik nem is titkolt célja az volt, hogy kezdeményezéséhez megnyerje barátját, Kún Józsefet is. Bízta a szegedi literátust, hogy törjön nagyobb babérokra, ahogy levelében megfogalmazza: ideje lenne valakinek átvenni a Hegedűs Lászlókat támogató és színés mellékletben publikáló Lyka Károly helyét a Művészet élén: „Mért ne lehetnél te egy magyar Ruskin²⁸ is a poétaság mellett, ha már Lyka bácsi²⁹ (akit pedig én őszinte szívvel tisztetek, becsülök és szeretek most is!) beadta a derekát.”

A helyzet kettősségét jól érzékelteti, hogy Kún később több írást szentelt Tornyainak, ám ő sem igazán lelkesedett a vásárhelyi festő „vázlatnak tekinthető” képeiért,³⁰ melyeket 1909-ben szegedi kiállításán is bemutatott: „A hangulatra helyezett túlságos nyomatekban, a szintetikus látás lendületében, a tónusegységre való törekvés gyors munkájában, a képek gyakran vázlatban rekednek meg. Mert csak vázlatnak tekinthetők e képek, ha az a szuggesztív erő hiányzik belőlük, mellyel a természet egy-egy illanó hangulata a művészt megragadta” – írta Kún József.³¹

Az 1907-es levél utolsó szakaszaiban Tornyai egy másik tervével huzakodott elő, miszerint szeretne egy „alföldi iskola” című kiállítást Budapesten. A sokadik megvalósulatlan gondolat egyike e felvetés is. Tornyai ilyen irányú terveiről írt később is, egy 1908. január 22-re datált levelében Rudnay Gyulának. Ott úgy fogalmaz: „A karácsonyi Alföldi művészek kiállítása anyagilag nyélbe van ütve. Már t. i. a keret, hurcolkodás, stb. stb. éppen képek kellenének Tőled, Endrétől és Szőritől, s szobrok Pásztortól. Magamat miért hagytam ki, nekem van máris annyi-amennyi s hiszem, hogy lesz még több is.”³²

A most tárgyalt 1907 szeptemberi levelében még ezt írta: „Szőry, Rudnay, Pásztor, Endre B., Barkász, Tornyai, – körülbelül lennének a kiállító piktorok.” A fenti nevek jól mutatják, Tornyai kiknek a személyével és munkásságával érzett szimpátiát, kikkel szeretett volna közös kiállítást és kiket tartott számon saját környezetében, vásárhelyi, alföldi festőként. A Hódmezővásárhelyen dolgozó Rudnay, Pásztor János, Endre Béla meghívása egyértelmű. Meglepőnek tarthatjuk azonban

Barkász Lajos nevének említését, aki 1907-ben végezte el a Mintarajziskolát,³³ s a következő tanévet már a vásárhelyi főgimnázium tanáraként kezdte. Róla ismert, hogy festett, ám tudtuk, hogy nem tartott fenn igazán szoros kapcsolatot a városban tevékenykedő művészekkel. Később keletkezett munkái kvalitásaik alapján nem tűnnek olyan alkotásoknak, melyekért Tornyai lelkesedett volna, de illenek egy vidéki rajztanár, polgáriaiszléséhez.

A négy hónapos különbséggel keletkezett két levél egy személy kapcsán megerősíti egymást: Szőri Józsefet is a kiállításra felkért vagy felkérendő művészek közé sorolja, majd felhívja Kún József figyelmét, hogy figyeljenek oda rá mert „erős legény s remélem, hogy a Károlyi-féle és a többi szegedi piktorokból meg tudod különböztetni!”. Az utolsó félmondat persze jól tükrözi Tornyai véleményét és értékítéletét szegedi művésztsáiról, s egyértelművé teszi, hogy fiatal korában is modern szemléletű Szőri Józsefet tartotta támogatandónak. Számos forrásunk utal arra, hogy a két festő levelezett, átjártak egymáshoz, meglátogatták egymást. Szőri Münchenből és Nagybányáról, Hollósy iskolájából ismerte Rudnay Gyulát is, valószínűleg az ő 1905-ös Vásárhelyre érkezése után járt át többet a Tisza-parti városból. Sajnos Szőri munkái között nincs olyan, amelyről biztonsággal lenne állítható, hogy a Vásárhelyen vagy a vásárhelyi művészek között készült. Talán megkockáztatható, hogy a ma ismeretlen helyen lévő, Tarlón című kép itt készült. Festésmódja, ecsetkezelése, kompozíciós beállítása egyértelműen párhuzamba állítható Rudnay néhány ismert, 1905 és 1907 között az alföldi városban festett képével. A két évvel később, 1909-ben párizsi tanulmányutat tett és ott a Grand-Chaumière iskolába beiratkozott Szőri József személyének ezen időszakbeli emlegetése a vásárhelyi művészekkel egyáltalán nem alaptalan, az akadémiai, naturalista festésmódtól és a mereven beállított népi életképektől, paraszt-zsánerektől való eltávolodás közös szemléleti alap meglétére utal.

Fel lehet tenni az indirekt kérdést is, kiket és miért nem invitált meg ekkor Tornyai. Bár személyesen jó kapcsolatot ápolt a szegedi festők közül Nyilasyval és Károlyi Lajossal, őket nem állt szándékában meghívni. Nem gondolt a szolnoki művészteleppel való együttműködésre sem, bár évekkel korábban, 1902 júniusának végén, a Zagyva-parti telep alapítása után felmerült benne az odaköltözés ötlete.³⁴ Ám talán nem túlzás kijelenteni, hogy Szlányi Lajos vagy Zombory Lajos tájkép- és népszemlélete nem illett volna össze Tornyaiéval. S talán a legfeltűnőbb hiány Koszta József, akit mind a mai napig rendkívül gyakran idéz vagy mutat be a szakirodalom a vásárhelyi művészekkel együtt. Sem a tárgyalt 1907-es időszakban, sem később nincs adatunk arra, hogy bármilyen személyes kapcsolata lett volna a két festőnek. Az első világháború után Endre Béla vette fel vele a kapcsolatot, ám ez sem tarthatott sokáig. Ennek ellenére mind a napig igen elterjed toposz, hogy Koszta József és a hódmezővásárhelyi művészek az „alföldi festészet” rugalmas címszáva alatt „együttműködtek”, hatottak egymás szemléletére. Egyértelmű azonban, hogy Tornyai nem kívánta őt sem bevenni tervezett kiállításába.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy Tornyai most bemutatott levele és művei rámutatnak személyes sorában e csapdaként felsejlő élethelyzetre. Minden szerény anyagi háttérrel rendelkező, vidéki kisvárosban élő festőnek szembesülnie kellett ezekkel a napi megélhetést ellehetetlenítő, a képzőművész-státuszából eredő anyagi problémákkal. Az országos művészeti szcénára figyelve már 1907 szeptemberében érzékeli

a megkezdődő és nem sokkal később markánsan megjelenő a konzervatív, műcsarnoki és a modern, újító szellemű festészeti felfogás elkülönülését. Az akadémiai festészetet kiállító és terjesztő Műcsarnok és Nemzeti Szalon egy zárt közeget képviselt, míg az ezen intézményekkel egyet nem értők körében már felmerültek az alternatíva-állítás lehetőségei, a friss, modernbb szemléletű, Nagybányát járt „ifjúság” figyelemfelkeltő bemutatkozása, majd a KÉVE körül csoportosulóknak önálló egyesületének létrehozása és a Tornyai-generációjának tekinthető, MIÉNK Művészegyesület alapítása. Tornyai világosan látja helyzetét: festészetében már megtette az eltávolodást az akadémikus táj- és népi zsáner-festészet sémáitól, viszont felmerül benne a kétely: vajon ez mint fog jelenteni számára, milyen érvényesülési lehetőségeket fog elzárni tőle vagy megnyitni számára. Száz évvel későbből szemlélve Tornyai útkereséséről és kétségeiről a teljes bizonyosság tudatában mondhatjuk, hogy a vásárhelyi festő döntése az egyéni utak és érvényesülés keresése közben a festészeti modernizmus néhány problémájának, többszörös áttételen keresztüli feldolgozása felé vitte.

Dokumentum

Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattár. V. 1560/1.

Tornyai János Kun Józsefnek (1907 szeptember)

Kézirat fekete tintával, boríték hiányzik.

Nagyon bizalmas!

(Világosságtól óvandó!!)

Kedves Józseföcsém!

Örülj és örvendezz, oh Sionnak fia!

Töltsd el a te Gelebedet az öröm és Vigasság!

Mert íme te vagy kiszemelve a Gondviseléstől arra, hogy a magyar művészetet halottaiból feltámaszszad!

Vigadozzál azért a te szűdben, oh Dávidnak unokája!!

És olvassd el nagy türelemmel és elmédnek éberségével a következőket:

Onnan kezdem, hogy pályáztam az Andrassy-féle 2100 forintos ösztöndíjra. Némi joggal hihettem, hogy az egyiket megkapom. Azért is, mert Szlányi, Mihalik, Zombory – sőt még Kézdikovács is már élveztek bőven, azért is; mert egy műértő barátom írta Pestről, hogy nyugodt lehetek, mellékleteim – a többiekhez képest – nagyon is jól mutatnak.

..... Kaptam lófaszt!

De ez mellékes!

A fő az, hogy én dolgoztam közben is, azóta is, és van egy jó csomó (100 darab) tanulmányom a pusztáról; azonkívül egy jó csomó régiebb paraszt-zsáner képem: a juss. vén gulyás. Mimi szalonja, nagy tájképek stb. stb. stb.

Enyhe számítás szerint is legalább 2 ezer forint érték. Amelyeket bármikor ki lehetne belőlük árulni, ha együtt kiállítanám őket.

Már most én elgondolom, hogy úgy ezeket, mint ezután festendő dolgaimat kitegyem egy hülye jury szeszélyének (amely esetleg sőt valószínűleg a gyengébbeket acceptálja s a jobbkat vissza dobja vagy eldugja (a jury az idén: Kemény³⁵ (?) Benczúr, Szinnyei, Poll, Révész, Knopp Imre ! Hegedűs L ! Jendrassik, Kézdikovács !! Edvi Illés Aladár !!) Most már te lásd, hogy mit várhatunk mi ezektől! Hogy nincsen-e igazuk a legfiatalabbaknak, (kik közé én, úgy hiszem, szintűgy nem pászolok, mint a legvénebbek közé!) Ha külön bandába, „Kévébe” állottak contra Műcsarnok és contra, 'Szalon' (mely utóbbi Ferenczyt, Fényest, Kernstockot, Vaszaryt, általában a legszámavehetőbb piktorokat kiküldte és most Rubovics Márkusok, Kézdikovácsok és Déryk seftanyájává lett stb.)

A vége az ennek a hosszú lének, hogy én nem is tudom, hogy és mint vannak az állapotok oda fenn. Nem is szeretem tudni, mert utálok az ilyen művészkupaczkedést.

Lykában eddig bíztam s különösen a „Művészetben”! Legutóbb ez is Hegedűs L.kat közöl színesen reprodukcióban – blamáására a magyar művészetnek.

A Múcsarnokot, Szalónt utálok; a Kévébe – az én hitem szerint, - nem pászolok, idegenkedem is tőle, - és így 2 szék közül vagy a pad alá esem, vagy valami piros bársony fotelbe pottyanak – legjobb esetben.

Mondanom se kell, hogy az előbbire több a kilátás; az utóbbiba pedig inkább szeretnék! Legjobban szeretnék pedig egyik helyre se pottyanni, hanem festeni, ahogy az Úristen tudnom adta.

Mostanában, vagy 2 hét óta, egyebet se csinállok, mint ezeken a dolgokon – kotlok.

Azt látom, hogy a java piktorok, Rippl, Ferenczy stb. mindakét bandának hátat fordítanak, aminthogy nem is tehet másként jó ízlésű művészember!

Nekem is így kell tennem.

Ehhez azonban egy kis pénz is kellene!

Mely „életünkben a szekerkenő!

Nélküle a kerék lassan forog,
s forgása közben könnyen nyikorog”

Még Petőfi szerint is! Ezt ne felejtse el!

Fenntemlített kotlásomban a következő életrevaló eszméket sikerült kipattantanom:

(még mindig türelmes olvasás kéretik; mosolyogni azonban, még lesz elégedve!’

Még abban az esetben is, ha a Múcsár³⁶ juryje a legkegyesebb hangulatban intézné is el ügyemet s esetleg külön termet adna vázlataimnak (a legújabbaknak) mi a fészkes fenéért apróznám én el sokszor a legjobb dolgaim eladását (mint tettem eddig Pesten, Szegeden, meg kéz alatt, a szükségétől kényszerítve) ha kiállíthatom együtt. Így sokkal jobban is hatnának (bepillantást engedvén a művész lázas műhelyébe „stb, stb) egymást emelnék, jobban eladódhatnának stb stb stb....??

Így lyukadtam ki arra a nagy elhatározásra, hogy sehová képet nem küldök, hanem Karácsonyra (esetleg későbbre) együttes kiállítást csinálnék a munkáimból. Összeszerzem Szegeden, Pesten stb. szétszórtan lévő jobb dolgaimat, pár vonással bevégezem a just és többi régi nagyobb képeimet, ősszel, télen kiegészítem téli hangulatokkal (pusztai!) eddig tájkép vázlataimat és – kirukkolok Pesten vlmelyik csöndes belvárosi szalonban vagy műteremben.

Hogy ez lehető legyen, erre kellene nekem körülbelül 2000-2500 forintocska.

Ennyi értékű képem van a tulajdonomban, a műtermemben. Tehát – ha általában³⁷ egyáltalán lehetséges! – így mindenestre könnyebb lesz ennek a pár ezer frtnak az előteremtése! Számítok pedig – ennek előteremtésében – első sorban a barátaimra. (Soha semmit nem köszönhetek meg eddig a piszkos nyárpolgároknak, – mindent de mindent a művész-társaimnak, a barátaimnak!)

És legeslegelső sorban számítok Kúnjóska barátom uramra, akinek – úgy látszik, – az a végzete és kegyes sorsa, hogy engemet ne csak föl fődözzön, de ki is tapecsirozzon!

Számítok azután – ha barátaim a maguk erejéből erre elégtelenek volnának, – szintén a barátaim kezdeményezésével és agitációjával ügyes, vállalkozó szellemű üzletemberekre.

Az istenfáját, most úgy is pang a búzaüzlet stb – vagyok talán annyi ember, (a hátam mögött egy jó nagy csomó kész képpel,) hogy nem lehetetlenség 2000 pengő előleget keríte-

nem! Időről-időre való „hasbalátással” és részemről dolgozással, de erőssel!!

Pl. Ligeti barátunk azt mondta nekem, hogy ezután minden évben lesz 1000 frtja számomra egy képért. Ez egy.

Te emlegetted holmi szabadkai műbarátokat. Ezek között is, Szegeden is, talán még Vásárhelyen is akadna 1-2 ember, akinek volna 100 forintja az én számomra s ezt előlegeznék nekem egy-egy jó képét, illetve akár előre is képet választhatnának érte nagy raktáramból.

És azután akár szívesebben visszafizetném készpénzben, mint képpel.

Egy szóval én reszkíroznék, ők nem; de mégis ők segítenének s én lennék a lekötelezett, hálás fél.

Vagy még egy sokkal jobb terv:³⁸

Műpártolók összeállnák, hogy a Képzőműv. egyesület pártolása (és szarakodásának mintegy kigúnyolására) helyett pártolnának komoly, becsületes művészi törekvést és művészeket s ezáltal megfordítanák a mostani gyalázatos műv. állapotokat az országban.

„Alföldi iskola” címmel váratlanul beütnénk Pestre és megmutatnánk, mit lehet csinálni, ha politizálás helyett dolgozik a piktor.

Pénz, legyenyhébb esetben, erre a célra is elég lenne 2-3 ezer pengő. Amit én 1. sz.³⁹ és te 2. sz.⁴⁰ (2 igazgató) biztosítanánk anyagi és erkölcsi súlyunkkal.

Szőry, Rudnay, Pásztor, Endre B. Barkász, Tornyai, – körülbelül lennének a kiállító piktorok.

(Szőry disznó erős legény s remélem, hogy a Károlyi-féle és a többi szegedi piktorokból meg tudod különböztetni!)

És ami fő; komoly ember, az egyéniség is elég garancia. Rudnay a legtehetségesebb piktor, akivel életemben találkoztam; de ez disznó-bohém! Pénzt kéztől adnánk néki, s így, velünk együtt remek dolgokat tudna csinálni az Alföldről. Más különben elkallódik mivelünk együtt.

Kedves Jóska! Igen kérek, válaszolj nekem e levelemre lehetőleg azonnal, vagy, még sokkal jobb lesz, ha átjössz azonnal. Élőszóval lehetne erről igazán beszélni, nem így – sebtiben összehányt levéllel.

Lehetne aztán csekélyebb összegű pártfogókat is keríteni pl. 2 frtjával és képeket kisorsolni.

Ha egyébként nem, jó tanáccsal, útbaigazítással, segítségemre lehetnél, ha együtt beszélgethetnék ezekről.

Láthatsz nálam sok képet, tán nem lesz okod megbánni az ájtóvetelt.

Mért ne lehetnél te egy magyar Ruskin is a poétaság mellett, ha már Lyka bácsi (akit pedig én őszinte szívvel tisztetek, becsülök és szeretek most is!) beadta a derekát.

Ne komédiázz Jóska, én nagyon komolyan beszélek és tervezek; gyere át és üssünk nyélbe ezt az örülten ideális és rémségesen praktikus dolgot.

Kedves feleséged Őnagysága kezét csókolva vagyok

Hódmező Szerető barátod

sept. 907. Jánkó de Tornyai

Képedet még mindig nem sikerül kivasalnom a tanácstól, noha legalább 20 levelet és 3-4 barátomat mozgósítottam.

Jegyzetek

- 1 Brummer Józsefről (1883–1947) magyar nyelven lásd: PASSUTH Krisztina: *A festő és modellje. Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja. (1909) Kép és recepció.* In: *Művészettörténeti Értesítő*, LI. évf. (2002) 3–4. sz. 225–249.
- 2 PÉTER László: *Babits „legjobb szegedi barátja”. Kún József emlékezete.* In: *Kortárs*, XVII. évf. (2002) 2–3. sz. 132–143.

- 3 SZELES Zoltán: *Szeged képzőművészete*. In: *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve*, 1972, 2–3. sz. 91–92.
- 4 Babits Mihály levelezése 1909–1911. S.a.r. SÁLI Erika – TÓTH Máté. Budapest, Akadémiai, 2005. 8–10. Kun József levele Babits Mihálynak, Szeged, 1909. máj. 13. (OSzK Kt. III/809/8)
- 5 *Tornyai János gyűjteményes kiállítása 1911. október–november*. Budapest, Művészház, 1911. Erről lásd a szerző Tornyai Jánosra és Kovács Márira vonatkozó cikkeit a *Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapesten*. Szerk. ZWICKL András. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. kiállítási katalógusban.
- 6 k.j. [KÚN József]: *Tavaszi tárlat*. In: *Szegedi Híradó*. 47. évf. (1904. március 20.) 68. sz. 4–5.; K. J. [KÚN József]: *A szegedi tárlat*. In: *Szegedi Híradó*. 48. évf. (1905. április 7.) 84. sz. 6.; KÚN József: *A szegedi tárlat*. In: *Szegedi Híradó*. 50. évf. (1907. március 24.) 72. sz. 4.; KÚN József: *A szegedi tárlat*. In: *Szegedi Napló*. XXXI. évf. (1908. május 31.) 131. sz. 1–2.; KÚN József: *Tornyai János*. In: *Szegedi Napló*, XXXII. évf. (1909. december 2.) 287. sz. 9.
- 7 Hegedűs László: Imádkozó asszonyok. In: *Művészet*, VI. évf. (1907) 3. sz.
- 8 SZŐKE Annamária: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Az iskola története 1871 és 1921 között*. In: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk. BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin – SZŐKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 324–325.
- 9 Minden leírt gondolat ellenére Tornyai személyesen valószínűleg jó kapcsolatban volt Hegedűssel, Budapesten járva volt olyan alkalom, hogy felkereste őt is. 1904-ben, az első jelentősebb Hódmezővásárhelyen megrendezett képzőművészeti kiállításra kértek tőle is kölcsön képet. A kiállításon főleg helyi kötődésű művészek szerepeltek.
- 10 Bizonytalan olvasat.
- 11 Erről lásd: SINKÓ Katalin: *Juss*. In: *Aranyérmek, ezüst koszorúk. Művész kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*. Szerk. IMRE Gyöngyi. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1995. 294–295. A díjról: 290–291.
- 12 SZÜCS György: *Tornyai János: Édesanyám szobájában*. In: *Van Gogh Budapesten*. Kiáll. kat. Szerk. GESKÓ Judit. Szépművészeti Múzeum – Vince Kiadó, 2006. 412–413.
- 13 OSzK Kt. F 65/632/9. Ismert egy másik, ugyancsak Lyka Károlynak írott, hasonló tartalmú, de datálatlan (!) levél, melyből így sajnos nem derül ki, melyik évben beadott pályázatához készítette: OSzK Kt. F 65/632/37.
- 14 OSzK Kt. F 65/632/9
- 15 OSzK Kt. Levelestár T. J. – K. Lippich Eleknek 8. A levél dátuma: 1909. március 21.
- 16 *Tanya*, 1907, olaj, fa, 36x49 cm, j.b.l.: Tornyai 907, Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely. Reprodukálva: BODNÁR Éva: *Az újra felfedezett Tornyai*. Budapest, Gondolat, 1986. 13. sz. színes tábla.
- 17 *Őszi reggel*, 1907, olaj, papírlemez, j.b.l.: Tornyai 907, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Ltsz.: 4130. A kép szerepel a Magyar Nemzeti Galériában 2009. március 26. és július 26. között a Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapesten című kiállításon.
- 18 TÍMÁR Árpád: *„Iparművészetünk szecessziója” A Műhely művészeti egyesület megalakulása és első kiállítása*. In: *Ars Hungarica*. 34. évf. (2006) 1–2. sz. 391–406.; Erről: 391. és újabban: TÍMÁR Árpád: *A MIÉNK Művészegyesület története a korabeli sajtó tükrében. I.* In: *Művészettörténeti Értesítő*. LV. évf. (2008) 1. sz. 47–82. Itt szeretnék köszönetet mondani Tímár Árpádnak, aki felhívta a figyelmet a Műhely csoportra és amiért még a publikálás előtt rendelkezésemre bocsátotta kéziratát.
- 19 Ezúton is szeretném megköszönni Apró Ferenc szegedi helytörténésznek, a tanulmány elkészítésében nyújtott segítségét. Szőri Józsefről lásd feldolgozását: APRÓ Ferenc: *Szőri József 1878–1914*. Szeged, 1978. Különlenyomat a Somogyi Könyvtár Évkönyvéből.
- 20 *Ifjúság. Fiatal Modern Magyar Festők műveinek kiállítása a Könyves Kálmán Szalonjában*. [Budapest, 1907.] A kiállítás 1907. június 7-én nyílt meg a Könyves Kálmán Szalon Nagymező utcai helyiségében. A kiállítás sajtó-kritikáit Tímár Árpád gyűjtötte össze: *„Az utak elváltak” A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény I. 1901–1908*. Gyűjtötte, vál., szerk. és a névmutatót készítette TÍMÁR Árpád. Budapest – Pécs, Janus Pannonius Múzeum – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 260–279.
- 21 Lásd például: MALONYAY Dezső: *A Műcsarnokban*. In: *Budapesti Hírlap*, XXIV. évf. (1904. márc. 30.) 90. sz. 3. Újraközölve: TÍMÁR, 2009. 72.
- 22 *Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Téli kiállítása 1907/1908*. Budapest, Singer és Wolfner, 1907. 36.; 42.; 55. Kat. sz. 128. Betyár. olajf. eladó; Kat. sz. 341. Puszt. olajf.; Kat. sz. 558. Menyecske a műteremben. olajf. eladó.
- 23 Ekkor, 1907-ben vezetett naplója a Magyar Nemzeti Galéria Adattárának gyűjteményében található, a Tornyai-hagyatéék (vagy „lelet”) összes írott dokumentumával együtt 22.935/1989 leltári szám és alcsoportjaiban.
- 24 A kiállítások helyszínei: 1908. december Hódmezővásárhely; 1909. február Makó; 1909 november Szeged, 1909 december Baja, 1910 december Arad, 1911 október Budapest, Művészház, 1911 december Orosháza, Békéscsaba, Hódmezővásárhely, 1912 január Szabadka, 1912 március–április Temesvár.
- 25 A kiállítás katalógusa: *Katalógus a Tornyai János kiállításához*. Hódmezővásárhely, Roth Antal Könyvnyomdája, [1908 december]
- 26 Érdekességgént említem, hogy 1909. januárjában a Könyves Kálmán Szalon felkérte Tornyait egy önálló kiállítás megrendezésére, melyet ő Pásztor János szobrásszal közösen akarta megrendezni, ez a kezdeményezés nem valósult meg. Erről lásd: MNG. A. 20010/54. Tornyai János levele Pásztor Jánosnak, 1909. Utólagosan értékelve a kiállítás-sorozat pozitívan hatott Tornyai ismertségére, az egyes állomásokat szolid, de igényes katalógusok, a helyi sajtóban megjelent (elismerő és persze kételkedő) kritikák, kiállítási beszámolók jelzik.
- 27 A képzőművészek társadalmi helyzetéről megjelent monográfia: Szívós Erika: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918*. Budapest, Új Mandátum, 2009. (Habsburg történeti monográfiák 7.)
- 28 John Ruskin (1819–1900) angol művészeti író, műkritikus. Két legjelentősebb könyve a *Stones of Venice* és a *Modern Painters*. Munkássága jelentős befolyással volt mind a preraffaelita, mind az Arts and Crafts mozgalomra. Tornyai nevét, írásait valószínűleg áttételesen, fordításokból ismerte.
- 29 Lyka és Tornyai személyesen ismerték egymást, mindketten 1869-ben születtek, egyidősek voltak. Nem ismertem, hogy miért vagy milyen éllel alkalmazta ezt a kifejezést.
- 30 KÚN József: *Tornyai János*. In: *Szegedi Napló*. XXXII. évf. (1909. december 2.) 287. sz. 9.

- 31 KÚN, 1909. 9.
- 32 A levél 1956-ban a vásárhelyi Tornyai János Múzeum tulajdonában volt. Ez közölte könyvében Bodnár Éva. BODNÁR Éva: *Tornyai János 1869–1936*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956. 69–70. Idézet: 70.
- 33 Barkász Lajos (1884–1960) az Országos Mintarajziskola és Rajztanárképzőben szerzett oklevelet, majd továbbképzésben a Képzőművészeti Főiskolán 1902 és 1907 között Révész Imrénél és Ferenczy Károlynál is tanult. 1907 és 1909 között Hódmezővásárhelyen volt rajztanár, majd Fiumébe helyezték át. Az első világháborúban harctéri szolgálatot teljesített, majd 1920 és 1944 között a budapesti Árpád Gimnázium rajztanáraként működött.
- 34 OSzK Kt. Levelestár Tornyai János – K. Lippich Eleknek 1. (1902. június 30.)
- 35 Bizonytalan olvasat
- 36 vsz. Múcsarnok
- 37 „általában” szó áthúzva
- 38 Kétszeresen aláhúzott sorok
- 39 A „1. sz.” az „én” szó alá írva
- 40 A „2. sz.” a „te” szó alá írva

“A styled painter cannot do anything else...”

Commentaries on an unknown letter from János Tornyai (1907)

The present study interprets a newly discovered letter written by János Tornyai that is preserved in the Archives of the Petőfi Irodalmi Múzeum (Petőfi Museum of Literature). The Hódmezővásárhely-based Tornyai, who was one of the significant painters of the Hungarian Great Plain, wrote a letter to the art-critic József Kún, a central figure in the artistic life of Szeged, in September 1907. In this Tornyai gives a detailed description of his position in the contemporary Hungarian art-life. This essay presents new information enabling a better understanding of the context of Tornyai's letter and efforts.

From the summer of 1907 onwards Tornyai painted with an individual, characteristic style, employing quick brush strokes and direct colours. He applied this new technique whenever depicting the environment and atmosphere of the plains surrounding his native town, his central theme for a lifetime. These “minimal landscapes” were not accepted by the strictly conservative and canonical jury of the Budapest Múcsarnok (Exhibition Hall) in the summer of 1907. That was why Tornyai decided to organise personal exhibitions on a smaller scale and leave the “national” forefront of the Hungarian capital's art life.

SZEMÉLY- ÉS HELYSÉGNÉVMUTATÓ / INDEX

A Tüskés Anna által készített névmutató a könyv főszövegében található neveket tartalmazza. Nem tünteti fel Jézus Krisztust, Szűz Máriát és az európai országnéveket.

The index, compiled by Anna Tüskés, includes place-names and personal names in the body text of the essays. Mentions of Jesus Christ, Virgin Mary and European countries are not indexed.

A ← Ausztria / Austria
 B ← Belgium / Belgium
 CDN ← Kanada / Canada
 CH ← Svájc / Switzerland
 CU ← Kuba / Cuba
 CZ ← Csehország / Czech Republic
 D ← Németország / Germany
 DZ ← Algéria / Algeria
 E ← Spanyolország / Spain
 ET ← Egyiptom / Egypt
 F ← Franciaország / France
 GB ← Nagy-Britannia / Great Britain
 GR ← Görögország / Greece
 H ← Magyarország / Hungary
 HR ← Horvátország / Croatia
 I ← Olaszország / Italy
 IL ← Izrael / Israel
 IND ← India / India
 IRL ← Írország / Ireland
 J ← Japán / Japan
 P ← Portugália / Portugal
 PL ← Lengyelország / Poland
 RO ← Románia / Romania
 RUS ← Oroszország / Russia
 SK ← Szlovákia / Slovakia
 SRB ← Szerbia / Serbia
 TN ← Tunézia / Tunisia
 TR ← Törökország / Turkey
 UA ← Ukrajna / Ukraine
 USA ← Amerikai Egyesült Államok / United States of America

A, Á
 Abbázia (Opatija, HR) 357
 Abegg, Werner 136
 Ábel 336
 Ábrahám 71, 74–75, 95, 303, 305, 335
 Abraham a Santa Clara 268
 Abrud → Abrudbánya
 Abrudbánya (Abrud, RO) 142
 Abruzzo (I) 333
 Acanfora, Elisa 338
 Ács András 87
 Ádám 37
 Ádámos (Adămuș, RO) 115
 Adămuș → Ádámos
 Agârbiciu → Szászegerbegy
 Aggházy Mária 303
 Ágnes királyné 179
 Ágoston, Szent 261, 343
 Aitchison, George 131
 Aiud → Nagyenyed
 Alba Iulia → Gyulafehérvár
 Alberghetti, Alfonso 136
 Albert Ferenc 63
 Albert, Hermann 323
 Albert, II. 254–255
 Albert, III. 254–255

Albert, passauai püspök 255
 Alberth Ferenc 172–173
 Alberti, Leon Battista 286–288
 Albizzi nemzetség 58
 Albizzi, Giovanni di Rinaldo 58
 Albizzi, Rinaldo di Maso 58
 Aldobrandini, Margherita di Luigi 58–60
 Aldobrandini család 59–60
 Alexander Irén 183
 Alpár Ignác 153–154
 Alpers, Svetlana 211
 Alsó-Ausztria (Niederösterreich, A) 65, 98, 101, 159–160
 Alsószemeréd (Dolné Semerovce, SK) 97–98, 100–101
 Altorjai Apor István 275
 Altorjai Apor János 268
 Altpeckh, Hanns 256
 Ambrus, Szent 261, 343
 Amerikai Egyesült Államok (USA) 135, 147, 179, 183, 185–187, 218–221
 Amerling, Friedrich von 191
 Ámos Imre 186
 Andalucia → Andalúzia
 Andalúzia (Andalucía, E) 127
 Ando, Tadao 245
 András kőművesmester 87
 András, III. 254
 András, Szent 303, 305
 András Gábor 217
 Andrassy Gyula gr. 148, 169
 André, Edouard 136
 Andrić, Stanko 333–334
 Angelico, Fra 262
 Anglia (England, GB) 81–84, 122–123, 127, 131, 135, 143, 159, 235, 317
 Anna Margit 189
 Anna, Szent 95, 343–345
 Antal, Páduai Szent 334
 Antalfy Mária 173
 Antelami, Benedetto 23, 25–26
 Antoninus, Szent 261
 Antonius, firenzei érsek 72
 Antwerpen (B) 123
 Apa bán 249
 Apulia (I) 25
 Aquila (I) 334–335
 Arača → Aracs
 Aracs (Arača, SRB) 27
 Arad (Arad, RO) 156
 Arany Erzsébet 15
 Árkay Aladár 142–143
 Arles (F) 26
 Arnót Uzun Ibrahim budai pasa 87
 Árpá Attila 226
 Árpád vezér 111
 Ashbee, C.R. 144
 Ashmole, Bernard 136, 276

Asner, Franz 269, 280
 Asner, Johann 269, 276
 Asztrik, Szent 346
 Atanáz, Szent 95
 Athén (Athína, GR) 89
 Athína → Athén
 Áts Írisz 13
 Augsburg (D) 53, 268, 276
 Avignon (F) 43

B
 Bábel 286
 Babenberg-ház 253
 Babits Mihály 355
 Babocsy Hermann 143
 Bacchus 297
 Baccio da Montelupo 263
 Baccio della Porta (Fra Bartolommeo) 262
 Bachmann Gábor 245
 Back Bernát 355
 Bad Deutsch-Altenburg 255
 Badacsony (H) 156
 Bagó Márton 269–270, 283
 Baia de Arieș → Offenbánya
 Baia Mare → Nagybánya
 Bajcsy-Zsilinszky Endre 201
 Bajor Ágost 14
 Bajorország (Bayern, D) 159
 Bakabánya (Pukanec, SK) 51
 Bakócz Tamás esztergomi érsek 65, 311
 Bakócz-monogramista 66
 Bakonyi Tibor 122–123
 Bakonyszentlászló (H) 13
 Balás Attila 104–105
 Balás Béla 143
 Balassa István 104
 Balassa M. Iván 118
 Balassa család 98
 Balázs Mihály 71
 Baldinucci, Francesco Saverio 333, 337–338
 Baldus 286
 Bálint Sándor 267, 282
 Bálint Zoltán 153–157
 Balla, Giacomo 173
 Ballabás Anna 90
 Balló Ede 170, 183
 Balogh Gyula 221
 Balogh Ilonka 23
 Balogh Jolán 135, 137, 179
 Balogh Lóránt 157, 161
 Balogvár (Gömör vármegye, SK) 97
 Baltazár Dezső 195
 Bánffyhunad (Huedin, RO) 48
 Banfi, Florio 333
 Bánó Ernő 241
 Banská Bystrica → Besztercebánya
 Banská Štiavnica → Selmecebánya

- Bărăbanț → Borbánd
 Barabás Márton 217, 220–221
 Barabás Miklós 173
 Barbosa, Odoardus 78
 Barcsay Jenő 185
 Bardejov → Bártfa
 Bárdosi József 217, 220
 Bari (I) 25
 Barkász Lajos 357–359
 Barna Gábor 267
 Bártfa (Bardejov, SK) 153
 Bartók Béla 218
 Bartolommeo, Fra (Baccio della Porta) 262–263
 Bartos György 103
 Basel → Bázél
 Basilides Barna 172
 Basta, Giorgio 46, 48
 Batschmann, Otto 211
 Batthyány Boldizsár gr. 268–269, 274
 Batthyány Gyula 169
 Batthyány család 101, 136
 Batu kán 202
 Baumann, Ludwig 153
 Baumhorn Lipót 154
 Bayern → Bajorország
 Bayly, Lewis 118
 Bázél (Basel, CH) 67
 Bázna (Bazna, RO) 52
 Bazna → Bázna
 Bebek család 98
 Beckett, Samuel 14, 207–209
 Bécs (Wien, A) 13, 15, 65, 93–94, 96, 98, 100, 101, 109–110, 112, 122, 137, 154, 157, 159, 164, 170, 178, 180, 183, 186, 251, 253–257, 267–272, 276–278, 283, 293, 309–311, 313, 314, 317–320, 335
 Bedeschini, Giulio Cesare 334
 Beethoven, Ludwig van 320
 Beke László 217
 Békéscsaba (H) 183–187
 Bél Mátyás 99
 Béla, II. 250
 Béla, III. 23, 179, 251
 Belgrád (Beograd, SRB) 34, 109
 Bellesi, Sandro 338
 Bellori, Gian Pietro 84, 335
 Benczúr Emese 224–225
 Benczúr Gyula 356, 358
 Bende Ferenc 88
 Benedek, Szent 335, 336–338
 Benedek, XIII. 333–334
 Benedek, XIV. 72
 Benic → Magyarszentbenedek
 Benivieni, Domenico 261
 Benivieni, Girolamo 261–262
 Benizi, Filippo (Boldog) 337
 Benjamin, Walter 244
 Benkő Zsuzsanna 14
 Bény (Biňa, SK) 23
 Beograd → Belgrád
 Berán Lajos 196–197
 Bereczky Lóránd 220
 Beregi János 89
 Beregszász (Berehove, UA) 156
 Berehove → Beregszász
 Berethalom (Biertan, RO) 47, 52–54
 Bergamo (I) 24
 Bergl, Johann 106
 Berlin (D) 20, 60, 123, 159, 178, 189, 211, 214, 263, 317, 324–325, 337
 Berlioz 112
 Bern (CH) 177–179
 Bernárd Ágoston Zénó 211
 Bernardin, Sienai Szent 334–338
 Bernát, Clairvaux-i Szent 235, 237
 Bernáth(y) Sándor 217, 220–221
 Bernhárd, Szent 284
 Bertalan, Szent 303, 305
 Bertani, Licia 336
 Beszterce (Bistrița, RO) 336
 Besztercebánya (Banská Bystrica, SK) 51, 99, 280
 Bethlen Gábor 196–197
 Bethlen család 153
 Bettelheim, Bruno 225–226
 Beuys, Joseph 218, 220
 Bezerédy Gyula 162
 BG monogramista 293
 Bianchi Bandinelli, Ranuccio 136
 Bibó István 13, 285
 Bickerton, Jane 81
 Biczó András 196
 Bicskei Éva 189–191
 Biertan → Berethalom
 Bihari Miklós 144
 Biňa → Bény
 Binder János Fülöp 74, 269, 278–279
 Birckart Anton vagy Karl 269, 272, 278
 Birckhart 269–270, 278
 Birkás Ákos 217–219, 221
 Bíró Ágnes 190, 191
 Bíró Erzsébet 89
 Bíró Géza 350
 Bíró János 89
 Bíró Lajos 197
 Bistrița → Beszterce
 Blanc, Charles 320
 Blandrata, David és Giorgio 71
 Blondus, Flavius 78
 Bobrovsky Ida 89
 Boccaccio 261
 Bocskay István 196
 Bode, Wilhelm von 177
 Bodnár Éva 356
 Bódogh Erzsébet 205
 Bodrogkeresztúr (H) 303–306
 Bodrogkisfalud (H) 303
 Bódy Gábor 218
 Boehm, Gottfried 211
 Boér Jenő 169
 Boldizsár István 170
 Boldva (H) 13, 331
 Bomanson, Oscar 147
 Bongianni, Jacopo 262
 Borbála, Szent 103
 Borbánd (Bărăbanț, RO) 48
 Borév (Buru, RO) 142
 Borghini, Tommaso 59
 Boroskrakkó (Cricău, RO) 48
 Borsos Miklós 173
 Borz Kovács Sándor 231–234
 Boston (USA) 80
 Botti, Rinaldo 334
 Botticelli, Sandro 263, 337
 Bouchard, Henri 195
 Boullée, Etienne-Louis 241–242
 Bourdais, Jules 317
 Bourgogne → Burgundia
 Bowie, David 219–220
 Bőnye, eltűnt település Kolozs vármegyében 43
 Brahms, Johannes 112
 Brâncovenesti → Marosvécs
 Brașov → Brassó
 Brassó (Brașov, RO) 66, 142
 Bratislava → Pozsony
 Breck, Joseph 57, 60
 Brett, John Watkins 131
 Brno (CZ) 325
 Bródy Mihály 355
 Brummer József (Joseph Brummer) 355
 Brunelleschi, Filippo 263
 Bruxelles → Brüsszel
 Brüsszel (Bruxelles, B) 123
 Bucsańszky Alajos 269–270, 282–283
 Búcsúszentlászló (H) 331
 Budapest (H) 12–13, 15, 19, 35, 51, 77–78, 81, 83, 87–88, 93–96, 100–101, 103, 105–106, 109–111, 116, 119, 129–131, 135–136, 141–142, 144, 148, 153–154, 156–157, 159, 161, 163–164, 170–171, 177–178, 183, 196–198, 201, 214, 219–220, 241, 249–251, 269–270, 274–279, 281, 283, 311–312, 318–320, 323, 336, 343–346, 349, 355–359
 Buddha 202–203
 Bunești → Szászbuda
 Bunshaft, Gordon 323
 Burckhardt, Jacob 261
 Bureš, Jaroslav 256
 Burgkmair, Thomas 334
 Burgundia (Bourgogne, F) 235, 331
 Buru → Borév
 Búza Barna 197
 Buzás Gergely 19, 23
 Büky Béla 201
 Büky József 63
 Byron, Lord 136
 C
 Čabrad → Csábrág
 Calcutta (IND) 78
 Callixtus, III. 333, 335
 Cambrai (F) 75
 Câmpeni → Topánfalva
 Canova, Antonio 313–314
 Capestrano (I) 338
 Capponi, Tommaso di Neri 58
 Capri (I) 201
 Cardanus, Hieronymus 72, 78
 Carei → Nagykároly
 Carrara (I) 309, 312–313
 Carriera, Rosalba 136
 Carvajal, Juan 333
 Castiglione, Baldassare 83
 Cennini, Cennino 171

- Cerberus 78
 Cerquetti, Ave 237
 Ceylon (Sri Lanka, CL) 201
 Chanel, Alexine 227
 Chastel, André 136
 Chiarini, Marco 338
 Chipperfield, David 323
 Cholnoky Jenő 131
 Cincu → Nagysink
 Cinkota (H) 164
 Clarke, Edward Marmaduke 130
 Clary család 136
 Claudius császár 77
 Cleveland (USA) 179–180
 Cloașterf → Miklóstelke
 Clov 207–209
 Cluj-Mănăstur → Kolozsmonostor
 Cluj-Napoca → Kolozsvár
 Cola, Sebastiano da 334
 Conti, Nicola de 136
 Copăceni → Koppánd
 Cordoba (E) 128
 Coresi diakónus 66
 Coronelli, Vincenzo Maria 268, 273
 Cortona, Pietro da 336
 Cosimo, I. 336
 Cosimo, III. 333, 336–338
 Crane, Walter 144
 Crescius, Szent 336
 Cricău → Boroskrakkó
 Criș → Keresd
 Criscola, Maria Cristina 237
 Cristuru-Secuiesc → Székelykeresztúr
 Cromwell, Oliver 83–84
 Cronaca (Simone del Pollaiuolo) 263
 Cronstedt, gróf 159
 Czako Elemér 141, 161
 Czene Béla 173
 Czene Gábor 221
 Czigány Dezső 357
 Czigány Magda 191
 Czillich Anna 189
 Czóbel Béla 191–191, 202
 Csábrág (Čabrad, SK) 97
 Csajka István 171
 Csákányi Lajos 142
 Csánki Dezső 43
 Csánky Dénes 170
 Csánky Dezső 116
 Csányi Károly 177–179
 Császmái István 71
 Csatka (H) 51
 Csató Pál 313
 Cseh György 88–89
 Csemegi József 329, 331
 Cserhalom (UA) 345
 Csernus Tibor 217–218
 Csiksomlyó (Șumuleu Ciuc, RO) 68, 191
 Csikszentmihályi Péter 231, 233
 Csíkszereda (Miercurea Ciuc, RO) 142
 Csomós György 164
 Csongrád (H) 232
 Csorcsán Mihály 89
 Csukárd (Veľké Trnité, SK) 65
 Csukás Györgyi 294
 Csurgó (H) 198
 Csutorás László 143
 Csütörtökhely (Spišský Štvrtok, SK) 153
D
 Dabis Rózsi 190
 Dabrapatak (H) 34
 Daffinger Hanna 189
 Daly, César 320
 Damján, Szent 95
 Dandini, Ottaviano 335
 Dandini, Pier 335
 Dandini, Vincenzo 335
 Dániel 343–344
 Dante, Alighieri 72, 171–172
 Darányi Ignác 160
 Dávid 68, 343–345, 358
 Dávid Ferenc (1520 körül–1579) 71
 Dávid Ferenc (1940–) 293
 Dávid Károly, ifj. 241, 243
 Dávid László 46
 Daviler, Antoine-Charles 289
 Davioud, Gabriel 317
 Davizi, Margherita di Giovanni 58
 De Gerando Attila 136
 Dealu Frumos → Lesses
 Debrecen (H) 66, 87, 89–90, 118, 195–198, 201, 203, 285, 287–288
 Debreczeni László 43–44, 46
 Décsey, Alexander 159–160
 Dej → Dés
 Dékei Kriszta 218
 Dell'Ancisa, Pierantonio 58
 Delmár Emil 14, 177–180
 Demeter, Szent 95
 Demole, Eugenio 195
 Dempsey, Amy 186
 Dénes Valéria 189–190
 Dénes, Ferenc újtordai plébános testvére 43
 Dénes, Szent 261
 Dercsényi Dezső 23
 Derrida, Jacques 213
 Déry Béla 169, 356, 358
 Dés (Dej, RO) 46–48, 51–52, 54
 Dessewffy Arisztid 136
 Détári Angéla, Héjjiné 293–294
 Deutsch Sámuel és Hermina 127–130
 Deutsch Simon 183
 Déva (Deva, RO) 71, 142
 Deva → Déva
 Devich Sándor 350
 Dezső Tamás 13
 Diana 293, 296
 Dietel, Franz Ambros 268–269, 276
 Dini, Gerozzo 262
 Diód (Stremț, RO) 48
 Diósy Antal 171
 Doane, Mary Ann 227
 Dolné Semerovce → Alsószemeréd
 Dombi Lajos 148
 Dombó (Rakovac, SRB) 329, 331
 Domenig, Günther 324–325
 Dominici bíboros 261
 Domonkos Béla 197
 Domonkos, Szent 262
 Doneda, Stefano Giovanni da 334
 Donner, Georg Raphael 319
 Dorneck 269–270, 282
 Doumergue, Émile 195
 Dömös (H) 330
 Dragon Zoltán 14
 Drégely (H) 97
 Dresden → Drezda
 Drezda (Dresden, D) 183
 Dublin (IRL) 235
 Duchamp, Marcel 173, 220
 Dudith András 71
 Dulházy Mihály 310
 Dunapataj (H) 87, 89
 Duncan, Isadora 131
 Dupuş → Táblás
 Dürer, Albrecht 320
 Dürnsteini Konrád 255
 Dyck, Anthony van 81–82, 84
 Dzsingisz kán 202
E, É
 Ebenthal (A) 98, 100–101
 Éber László 118, 177
 Ebes Miklós, újtordai plébános, később vitricus 43
 Édes Mihály 103
 Edvi Illés Aladár 356, 358
 Eger (H) 63, 65–68, 93–94, 111, 143, 198, 268–269, 277–278, 280, 282, 305
 Eggenberger József 136
 Egressy Béni 112
 Egry József 357
 Egyed (RO) 142
 Egyiptom (ET) 286
 Einsiedeln (CH) 236
 Eisenstadt → Kismarton
 Elek Artúr 169, 171
 Eleonóra császárné 267
 Elvas (P) 237
 Emilia (I) 23–24, 338
 Emrich, Carl 99, 101
 Endre Béla 355, 357–359
 England → Anglia
 Entz Géza 46–47
 Entzenhoffer, Johann 98–101
 Enyedi György 73
 Enyedy Lukács 137
 Eperjes (Prešov, SK) 153
 Eperjesi Ágnes 224
 Erdély (Transilvania, RO) 13, 15, 43, 46–48, 51, 53–54, 63, 66, 71, 89–90, 141–145, 156, 178, 196–198, 269–271, 275–276, 278, 285
 Erdély Miklós 218
 Erdélyi Mór 129
 Erdődy IV. Sándor 135
 Erdős Mihály 89
 Erdős Renée 190–191
 Erkel Ferenc 112
 Erlach, Fischer von 153, 319
 Ermellina 58
 Ernst Lajos 346–347, 349
 Ernst, Richard 178
 Érsekújvár (Nové Zámky, SK) 63
 Ertl, Thomas 270, 277

Erzsébet, Árpádházi Szent 344
 Erzsébet, Keresztelő Szent János anyja 95
 Esslin, Martin 207
 Este, Ferdinand 309–311
 Este, Franz 309, 311
 Este, Maximilian 309, 311
 Este család 309, 311
 Esterház (Eszterháza, Fertőd, H) 294, 297–298
 Esterházy „Fényes” Miklós 293–294
 Esterházy Imre 100
 Esterházy Károly 63
 Esterházy Lajos herceg 162
 Esterházy László gróf 159
 Esterházy Miklós herceg 159–160
 Esterházy Miklós nádor 293
 Esterházy Pál nádor 293
 Esterházy Péter 214
 Esterházy család 101, 293–298, 309
 Estes, Richard 221
 Észak-Itália (I) 66, 106
 Eszék (Osijek, HR) 31
 Esztergom (H) 13–14, 19, 23–28, 35, 63–65, 267, 269, 273, 275, 278, 281, 283, 309–314, 334, 347–349
 Eszterháza (Fertőd, H) 293
 Eustachio, Fra 262
 Ezékiel 286, 343–344

F

F. Kovács Attila 324
 Fábián Gáspár 127
 Fabricius Anna 225
 Făgăraș → Fogaras
 Fagioli 336
 Faraday, Michael 131
 Faragó Ödön 157
 Farkas Ferenc 198
 Farkas mester 88
 Fatsar Kristóf 293
 Favre, Antoine 111
 Fehér László 217, 220
 Fekete János 104
 Fekete Károly 198
 Feldegg, Ferdinand Fellner Ritter von 159
 Felsőbalog (Vyšný Blh, SK) 97
 Felsőkelecsény (H) 205
 Felvinczi Takács Zoltán 178, 202
 Feninger, Franz 269–270, 279
 Fényes Adolf 356–358
 Ferdinánd, I. 63
 Ferenc Ferdinánd 141
 Ferenc József, I. 111, 159–160
 Ferenc, Assisi Szent 262, 337, 343–344, 347
 Ferenc, I. 97, 110, 112
 Ferenc, oltárigazgató, újtordai plébános 43
 Ferenc, Xaveri Szent 268, 276
 Ferencz György 198
 Ferencz István 231, 233
 Ferenczy István 147, 312–314
 Ferenczy Károly 356–359
 Ferenczy Noémi 189
 Fergusson, James 130

Ferrara, Mario 261
 Ferrera (I) 136
 Ferri, Ciro 336
 Fertőd → Esterház, Eszterháza
 Feszl László 320
 Fiath János 104
 Ficino, Marsilio 261
 Fidenza (I) 25
 Fiesole (I) 236
 Figueiredo, Dina 237
 Finazzi, Giovanni Paolo 268, 273
 Firenze (I) 57–60, 72, 218, 236, 261, 333–338
 Fischer József 154–156, 160–161, 163, 241, 243
 Fischer Margit 190
 Fischer, Sigismund 257
 Fischer, Vinzenz 346
 Fittler Kamill 116–118, 154–157, 161
 Flamm György 231
 Flavius, Josephus 286
 Flora 226
 Flórián, Szent 103
 Flotow, Friedrich Adolf Ferdinand Freiherr von 112
 Fodor Rózsa 191
 Fogaras (Făgăraș, RO) 142
 Fogarassy Zsuzsa 90
 Foggini, Giovanni Battista 338
 Forchtenstein → Fraknó
 Forgách család 98
 Földi János 156
 Fraknó (Forchtenstein, A) 293–294
 Fraknói Vilmos 355
 Fridrik Mária, Antalffy 173
 Friedrich, Caspar David 214
 Frigyes, III. 256
 Fritz, Jacob 298
 Füchsel, Agnes 256
 Fülek (Filakovo, SK) 97–98
 Fülepi Lajos 16
 Fülöp, Szent 303, 305
 Fürich, Joseph von 319
 Fürstenberg, Max Egon Fürst zu 159
 Fychor Pál deák 43

G, Gy

Gabbiani, Anton Domenico 336–338
 Gábel arkangyal 33, 94–95, 303, 305
 Gadamer, Hans George 211–212
 Galavics Géza 267
 Gál Zoltán 189, 191
 Galimberti Sándor 190
 Gallen-Kallela, Akseli 145
 Gál-Mlakár Zsófia 14
 Gamba 337
 Gamberucci, Cosimo 335
 Garnier, Charles 153
 Garsten (A) 106
 Gassama-Szabó Bernadett 14
 Gedai István 293
 Gedeon 303, 305
 Geiger, Vinzenz 96
 Gelfreikh, W. G. 323
 Geller Katalin 189
 Gelléri Mór 162

Gellért (Gérard páter) 87
 Gellért, Szent 346
 Gémes János 219
 Genf (Genève, CH) 111, 136, 195–198
 Genova (I) 84
 Genthon István 179
 Gentilizi, Giancarlo 263
 Georgius de Kapurna 31
 Gerevich László 23
 Gerevich Tibor 23
 Gergely, Nagy Szent 78, 343–344
 Gerl, Matthias 101
 Gerle János 121
 German Kinga 15
 Gesellius, Herman 147
 Géza herceg 19
 Gherardini, Alessandro 334, 338
 Ghirisiu → Gyéres
 Gilău → Gyalu
 Gilbert és George 219
 Giotto di Bondone, 171, 263, 335
 Giovanetti, Luciano 236–237
 Gizella királyné 346
 Glatz Oszkár 169
 Goganoarolea → Gogánváralja
 Gogánváralja (Goganoarolea, RO) 115
 Goldmann, Nicolaus 286–288
 Gombosszeg (H) 215
 Goury, Jules de 127
 Gozzi, Carlo 136
 Gőbölös Luca 226–227
 Gödöllő (H) 14, 101, 162, 169–173, 190, 201
 Grábóc (H) 270, 276, 278, 280, 282–283
 Granada (E) 127–128, 130
 Graz (A) 269–270, 274
 Gregersen 160
 Grigar, Ewa 223
 Grillparzer, Franz 319
 Grimm 225
 Grünpeckh, Peter 256
 Guadagni, Francesco di Vieri 58
 Guggenheim, Michelangelo 137
 Gulácsy Lajos 141, 172, 357
 Gutenbrunn (A) 105
 Gyalu (Gilău, RO) 142
 Gyémánt László 217
 Gyéres (Ghirisiu, RO) 142
 Gyergyádesz László, ifj. 122–123
 Gyerőmonostor (Minaștireni, RO) 48, 142
 Gyöngyös (H) 89, 97
 Győr (H) 65, 87, 110, 276, 278, 281, 283
 György, Szent 38, 95, 303–305
 Györgyi Dénes 141–142
 Györgyi Géza 161
 Győrújbarát (H) 275
 Győző Eszter 250
 Gyula (H) 220
 Gyulafehérvár (Alba Iulia, RO) 15, 27, 43, 63, 71, 142, 153, 330

H

H. Gyürky Katalin 249–250, 252
 Habsburg János herceg 110
 Habsburg Miksa 71

- Habsburg-család 97, 110, 153, 254, 271, 309
 Hadid, Zaha 245
 Hagenauer, J. B. 180
 Hajdu Kálmán 198
 Hajdúdorog (H) 305
 Halápy Ede 171
 Halévy, Jacques-François-Fromental-Elie 112
 Hamburg (D) 127
 Hamm 207, 209
 Hammer, Matthäus (1600–1665) 118
 Han János, pozsonyi kanonok 65
 Han, Fiamma 237
 Händel, Georg Friedrich 112
 Hanga Erika 207
 Hannamajor (H) 213
 Hanreich mester 256
 Hansen, Theophil 159
 Hardy, Léopold Amédée 317
 Harina (Herina, RO) 330, 331
 Háromszék (RO) 15
 Hatvan (H) 87
 Hauser Ferenc 99
 Hauszmann Alajos 141, 148–149
 Havasi Krisztina 23, 26–27
 Haweis, Mrs. 131
 Haydn, Joseph 112
 Hegedűs Enikő 15
 Hegedűs László 355–359
 Hegyi Lóránd 217
 Heiligenkreuz (A) 105
 Heltai Gáspár 66, 71
 Hench sacerdos de Kaparna 31
 Hende Vince 171
 Henckh de Kaporna 31
 Henslinus de Coporna 31
 Henszlmann Imre 23, 330
 Herczeg Ferenc 141–145
 Herczeg Péter (Georgius Petrus Herczeg) 88
 Héri Vera 293
 Herina → Harina
 Hermundt, Johann Jacob 268, 274
 Herrick, Robert 82
 Hikády Erzsébet 173
 Hild József 110
 Himmer József 88
 Hirschle, Jonas 87
 Hitler, Adolf 218, 324
 Hódmezővásárhely (H) 355–358
 Hoepfner Guido 161
 Hoffgreff György 66
 Hoffhalter, Rafael 71
 Hoffman, Johann Jacob 268, 274
 Hoffmann 241, 243
 Hoffmann Edith 178–179
 Hoffmeister, Carl Ludwig 109
 Hogarth, William 82
 Hollenburg (A) 254
 Hollós Ödön 196
 Hollósi Frigyes 207
 Hollósy Simon 358
 Holmes, Megan 57, 59
 Homoródjánosfalva (Ionești, RO) 46
 Hongkong (HK) 235
 Honterus János 66
 Hontszentantal (Svätý Anton, SK) 15, 97–101
 Hopp Ferenc 178
 Hormayr, Joseph 110–111, 312
 Horne 337
 Horvai János 169
 Horváth Gyöngyvér 14
 Horváth Iringó 14
 Horvay János 195
 Hölbling János 88
 Huber, Wilhelm Robert 159
 Hudra Klára 217
 Huedin → Bánffyhunyard
 Hunedoara → Hunyad
 Hunedoara → Vajdahunyard
 Hunyad (Hunedoara, RO) 142
 Hunyadi János 110–111, 333–334, 343–345, 347–349
 Hunyadi László 112, 348, 349
 Hunyadi-család 111
 Hurós Annamária 207
 Hurta Lőrinc 267
 Husar 161
 Huszár Gál 66
 Huszár László 207, 209
 Huszka József 116, 117
- I**
 Ighiu → Magyarigen
 Ignác, Loyolai Szent 106
 Ikarus 220
 Illés 95
 Illyés Gyula 198
 Ilona, Szent 104–106
 Ilovsky Béla 207–208
 Imdahl, Max 211
 Imre, Szent 346
 Imrefi János, pozsonyi örkanonok 65
 Imreleky Péter 268
 Inárcspusztá (H) 141
 Ince, XI. 335
 Incisa (Val d'Arno, I) 236
 India (IND) 130
 Infangati, Piera di Catellino 59–60
 Ionești → Homoródjánosfalva
 Ipolyi Arnold 343–350
 Irving, Washington 131
 Istanbul → Konstantinápoly
 Istókovits Kálmán 169–170
 István mester, újtordai plébános 43
 István, Ferenc újtordai plébános testvére 43
 István, I. Szent 104, 343–346, 349
 István, Szent, mártír 95, 253, 313
 Istvánffy Gabriella, Rainerné 191
 Ivácson Erika 237
 Izabella, magyar királyné 63
 Izaiás 286, 343–344
 Izolde 171
 Izvoru Crișului → Körösfő
 Izsák 303, 305
- J**
 Jacquemart, Nélie 136
 Jäger, Joseph 269, 278
 Ják (H) 27, 153, 244
 Ják nembéli (I.) Márton ispán 34
 Ják nembéli (II.) Márton ispán 34
 Ják nembéli Bertalan 34
 Ják nembéli István 34
 Ják nembéli Jakab ispán 34
 Ják nemzetség 31, 34
 Jakab Dezső 154
 Jakab, I., pozsonyi bíró 255
 Jakab, II., pozsonyi bíró 255
 Jakab, Marchiai Szent 333–334
 Jakab, Szent 303, 305
 Jakabfalva (Jakub, SK) 51
 Jakub → Jakabfalva
 Jámbor Lajos 153–157
 Janáky István 245
 Janitsáry Miklós 93
 Jankay Tibor 14, 183–187
 Jankó János 173
 Jankovics Miklós 93, 96, 305
 Jankovics Norbert 13
 Jánó Mihály 116
 János (Koppándi), Ugrin fia, nemes 43
 János béres 87
 János evangelista 95, 303, 306, 337, 343
 János, I. (Szapolyai) magyar király 63
 János, Kapisztrán Szent 333–338, 343–345, 347–349
 János, Keresztelő Szent 95, 263, 337, 343–345
 János, Szent apostol 68, 96
 Jánosky Béla 127, 141, 143, 159–164
 Janus 78
 Japán (J) 235
 Jaques 83
 Járity Józsa 189, 191
 Jaschik Álmos 169, 190
 Jászberény (H) 89
 Jékely Zsombor 13
 Jelšava → Jolsva
 Jendrassik Jenő 356, 358
 Jeney István 207–208
 Jeremiás 343
 Jeremić, Miroslav 34–35
 Jernyei Kiss János 14
 Jeromos, Szent 104, 261, 294, 337, 343–344
 Jeruzsálem (IL) 37, 286–287, 335
 Jesper Lőrinc 303
 Jethró 336
 Jeutendorf (A) 100
 Joachim 95
 Jób esztergomi érsek 28
 Johns, Jasper 220
 Jókai Mór 191
 Jókai Róza 191
 Jolsva (Jelšava, SK) 97–98
 Jones, Inigo 82
 Jones, Owen 127–128, 131
 Jordánszky Elek 267, 269–270
 József főherceg 162
 József nádor 103, 310
 József, Arimateai Szent 106
 József, I. 97
 József, II. 93
 József, Szent 95, 103, 336

Józsue 335
 Juhász Gábor 294
 Jung József 93
 Jung, Bertel 147
 Jung, Russ & Cie. 160
 Jungfer Gyula 156
 Junius, Franciscus 84
 Jurcsik Károly 232

K

Kaba (H) 213
 Kada Elek 148
 Kádár Kata 171
 Káin 286, 303, 305, 336
 Kairó (ET) 127
 Kakucs (H) 141
 Kalivoda Kata 190
 Kalocsa (H) 27
 Kalocsa Andrásné 89
 Kalotaszeg (RO) 141–142
 Kálvin János 74, 195–199
 Kána falu (H) 249–252
 Kanada (CDN) 159
 Kanizsai István zágrábi püspök 35
 Kanizsai család 35
 Kantorowicz, Ernst H. 73
 Kaporna (Koprivna, HR) 31–34, 39
 Karcsa (H) 27
 Karinthy Frigyes 141
 Károli Gáspár 118
 Károly (Stuart), II. 81, 83–84
 Károly Ambrus 309–314
 Károly Róbert, I. 43, 255
 Károly, III. 97
 Károlyi Lajos 358–358
 Károlyi Zsigmond 218
 Kassa (Košice, SK) 153
 Katalin, Szent 43
 Katona Imre 293
 Kauser József 319–320
 Kazinczy Ferenc 312
 Kazo testvérek 98
 KB mester 89
 Kecskemét (H) 13–14, 87–90, 121–124, 147–150, 154, 156, 190, 195–196, 198, 320
 Kecskeméti Gellért (Gérard páter) kecskeméti ferences házfőnök 87
 Kecskeméti Selymes János 90
 Kelemen Károly 217, 220–221
 Kelemen, VI. 35
 Kelemen, VII. 74
 Kemence 100–101
 Kemény Zsigmond 356, 358
 Kerekes Tamás 87
 Keresd (Criș, RO) 153
 Kernstok Károly 356–358
 Kertész Róbert 161
 Keserü Katalin 189
 Kézdi-Kovács László 156, 356, 358
 Kézdivásárhely (Târgu Secuiesc, RO) 142
 Kibédi Varga Áron 211
 Kier, Udo 218–219
 Király József 231–232
 Királyhelmece (Kráľovský Chlmec, SK) 198

Kis Bálint 348
 Kiscsúr (Șura Mică, RO) 46
 Kisfaludy Stróbl Zsigmond 169
 Kiskunhalas (H) 87
 Kismarton (Eisenstadt, A) 298
 Kisoroszi (H) 214
 Kiss György 198
 Kiss Noémi 212
 Kiss Vilma 191
 Kistapolcsány (Topoľčianky, SK) 101
 Klapka György 112
 Klára, Assisi Szent 335
 Klauber, Johann Baptist 269, 277
 Klauber, Joseph Sebastian 269, 277
 Klie Zoltán 191
 Klimó György 24
 Knab/Chnab, Michael 255
 Knapp Éva 267
 Knopp Imre 356, 358
 Koch Henrik, ifj. 320
 Kocsis Imre 217–218, 220–221
 Koháry András 97, 99–101
 Koháry Ferenc 97–98, 100
 Koháry I. Farkas 97
 Koháry I. György 97
 Koháry I. István 97
 Koháry I. János 97
 Koháry I. Péter 97
 Koháry Ignác 99–100
 Koháry II. György 99
 Koháry II. István 87, 97–99
 Koháry II. Miklós 97–99
 Koháry III. János 99
 Koháry Imre 97
 Koháry Mária-Terézia 99
 Koháry család 15, 97–101
 Kokas Nikolett 15
 Kolbenheyer Ferenc 320
 Kolbenheyer Viktor 154
 Kollár Tibor 31
 Kollarz, Franz 111
 Koller, Joannes Florianus 268–269
 Kolozsmonostor (Cluj-Mănăstur, RO) 47
 Kolozsvár (Cluj-Napoca, RO) 43, 47, 51–52, 54–55, 66, 71, 142, 268–269
 Kolozsvári Pál 183
 Komlós András 66
 Komor Marcell 154
 Koncz Antal 196
 Konek Ida 190
 Konstantinápoly (Istanbul, TR) 63
 Kontuly Béla 170
 Kopasz Gábor 285
 Kopócsy Anna 189, 191
 Koppánd (Copăceni, RO) 43
 Koprivna → Kaporna
 Korabinsky Máttyás 99
 Korányi Anna 189
 Korb Erzsébet 189
 Korga György 217
 Korniss Dezső 185
 Kórógyi I. Fülöp mester 31
 Kórógyi I. Fülöp mester 31
 Kórógyi Lőrinc mester 31
 Korompay, Gustav 318–320
 Koruhely Nikolett 14

Kós Balázs 141
 Kós Károly 141–143, 163–164
 Košice → Kassa
 Kossuth Lajos 112
 Koszta József 189, 358
 Kosztolányi Dezső 141
 Kosztolányi Margit 103–104
 Kovács Beáta 198
 Kovács István 87
 Kovács Mária Márta 14
 Kovács Mihály 111
 Kovács Zoltán 73
 Kovács Zsolt 15
 Kovacev Friderika, Bendéné 173
 Kovatch József 346
 Kováts Zoltán 196
 Kozma György 219
 Kozma Lajos 141
 Kozma, Szent 95
 Kőbánya (H) 87
 Kőhidi Imre 208
 Kőmíves Kelemenné 171
 Kőrmendy Klára Anna 15
 Kőrmöcbánya (Kremnica, SK) 153
 Körner, Theodor 110
 Körösfő (Izvoru Crișului, RO) 142
 Körösfői-Kriesch Aladár 162, 169–173
 Kövesházi Kalmár Elza 172–173, 189
 Krafft, Peter 110
 Krakkó (Kraków, PL) 20
 Krakó (RO) 142
 Kraków → Krakkó
 Kralovszky Alán 34
 Krantz, Jean-Baptiste 317
 Kráľovský Chlmec → Királyhelmece
 Kremnica → Kőrmöcbánya
 Kreplin Árpád 303
 Kreutzer, Conradin 112
 Krier, Léon 323
 Kriesch Laura, Nagy Sándorné 173, 190
 Krivátsy Miklós 173
 Kronenburg (D) 100
 Kruft, Hanno-Walter 285
 Kuba (CU) 179
 Kubinszky Mihály 122–123
 Kuchelmeister, Anton 15, 93–96
 Kuchelmeister, Anton 93–95
 Kukkapuro, Yrjö 234
 Kún József (Kohn) 355, 357–359
 Kupka & Orglmeister 160
 Kurtz Vilmos 347–349
 Kurz, Otto 136
 Kutas László 198
 Kuthy István 103
 Kúthy Julianna, Szántó Mártonné 147

L

Lairesse, Gerard de 82
 Lakner László 217–218
 Landino, Cristoforo 261
 Landowsky, Paul 195
 Lang, Josef Nikolaus 309
 Langer Ignác 157
 Langgraffen, Johann Frank von 268–269, 275

- Lángi József 103–105
 Lankheit, Kurt 338
 Lanner, Joseph 112
 Lantos Edit 15
 Lany Simon, újtordai vitricus 43
 Lastrì, Ameco 336
 László Emőke 293
 László Fülöp Elek 170
 László kőművesmester 87
 László Orsolya 251
 László, Szent 19, 43, 343–346
 Layer Károly 178
 Lázár 95
 Lázár Béla 187
 Le Corbusier 241
 Le Thoronet (F) 235
 Leányegyháza (H) 303
 Leányfalu (H) 141
 Lechner Ödön 121–124, 143, 147, 154
 Ledoux, Claude Nicholas 241
 Leighton, Frederic 131
 Lely, Sir Peter 14, 81–84
 Lénárd Sándor 156
 Lendl Adolf 156
 Lenti Pap János kecskeméti református
 lelkész 88
 Leonardo da Vinci 81, 196, 263
 Lepanto (GR) 335
 Lepold Antal 348
 Lesses (Dealu Frumos, RO) 46
 Leszkovszky György 171
 Lesznai Anna 189–190
 Leuven → Löwen
 Levetus, A. S. 143
 Levi, Cesare Augusto 135
 Levoča → Lőcse
 Lewis, Thomas Hayter 130
 Leyden, Nicolaes Gerhaert van 256
 Lichtenstein, Roy 186
 Liebknecht, Karl 325
 Ligeti 359
 Lightbown, Robert 337
 Liipola, Yrjö 162
 Lindgren, Armas 147
 Linz (A) 237, 270
 Lipót, I. 87, 97, 267–268, 336
 Lipót, II. 93
 Lippi, Filippino 263, 337
 Lippi, Fra Filippo 14, 57–60
 Lippich Elek, Koronghi 356
 Liszickij, El 173
 Liszt Ferenc 343
 Liszthy János 65
 Litke (H) 97–98
 Lohwag Ernesztin 190
 Lomazzo, Giovanni Paolo 81
 London (GB) 130–131, 163, 201, 235,
 312, 317, 336
 Long (H) 303
 Longhi, Pietro 136
 Longinus 106
 Loppiano (I) 235–238
 Lóránd Erzsébet 191
 Lorántfy Zsuzsanna 197
 Lorenzo di Credi 262–263
 Los Angeles (USA) 183, 185–186
- Lotz Károly 170, 343–350
 Lovelace, Richard 82
 Lőcse (Levoča, SK) 153
 Löwen (Leuven, B) 72
 Lőw Ágnes 171
 Lőwy Janka 183
 Lubich, Chiara 236–237
 Luca di Tomme 72
 Lucca (I) 262
 Lucia, Nagy Mihály felesége 43
 Lukács evangelista 303, 305, 343
 Lukácsi Béla 154
 Luther Márton 74, 195, 197, 261
 Luti, Benedetto 336, 338
 Lutyens, Edwin 153
 Lyka Károly 169, 191, 355–357, 359
- M**
 Mackintosh, Charles Rennie 147
 MacMahon, Patrice de 317
 Mačvanska Mitrovica → Szenternye
 Mácsai István 221
 Magellan, Ferdinand 78
 Mágocsy Gáspár 63
 Magritte, Renée 241
 Magyar Vilmos 127
 Magyargyerőmonostor (Mănăstireni,
 RO) 48
 Magyarigen (Ighiu, RO) 48
 Magyarszentbenedek (Benic, RO) 48
 Magyarvalkó (Valcău, RO) 48, 198
 Magyarvista (Viștea, Románia) 13
 Mahunka Imre 155–157
 Maillart-Gosse, Hector 195
 Majer István 313
 Major János 15
 Makád (H) 89
 Makay István 195
 Makkabeusok 335
 Makoldy József 173
 Makovecz Imre 232
 Maksa (Moacă, RO) 115–118
 Málnai Béla 141, 164
 Mănăstireni → Magyargyerőmonostor
 Mandach, Conrad von 178
 Mann, Thomas 136
 Mannheim 20
 Manzoni, Piero 220
 Máramarossziget (Sighetu Marmăției,
 RO) 196
 Maratti (Maratta), Carlo 335–336, 338
 Marbach (D) 323
 Marcato, Giovanni 137
 March, Walter 324
 March, Werner 324
 Marchese, Vincenzo 262
 Marconi, Guglielmo 131
 Marcus de Kopurna 31
 Márffy Ödön 141, 357
 Margit, Cortonai Szent 338
 Margitay Ernő 169
 Margó Ede 157
 Mária Krisztina főhercegné 313–314
 Mária Magdolna, Szent 37, 39, 103, 105,
 263
 Mária Terézia királynő 100
- Mariacher, Giovanni 177
 Máriapócs (H) 267–284
 Marinetti, Filippo Tommaso 137
 Márk evangelista 303, 306, 343
 Marksches, Alexander 337
 Marosán Gyula 190
 Marosi Ernő 23–27
 Marosvári György 217–221
 Marosvásárhely (Târgu Mureș, RO) 15,
 141–142, 285
 Marosvécs (Brâncovenesti, RO) 47
 Marosszentimre (Sântimbru, RO) 46
 Maróti Géza 160, 163–164
 Marschalkó Béla 141
 Marseille (F) 319
 Mártély (H) 357
 Márton, V. 334
 Masaccio 263
 Masolino da Panicale (Tommaso di
 Cristofano di Fino) 58
 Máté evangelista 95, 303, 306, 343
 Máté kőművesmester 87
 Mátészalka (H) 197
 Máthes, Johann Nepomuk 23–24
 Matolcsi György 90
 Mátyás Péter, újtordai plébános 43
 Mátyás, I. 43, 67, 97, 111–112, 256–257,
 348–349
 Mátyás, II. 97
 Maucher, Johann Michael 293
 Maulbertsch, Franz Anton 105–106
 Mautern (A) 253
 Max Egon herceg 159
 Mecsí Beatrix 13
 Medgyesi Pál (1604–1663) 118
 Medgyessy Ferenc 186
 Medgyessy Ferencné 204
 Medici, Cosimo de 58
 Medici, Lorenzo de 261
 Medici-család 58–59, 338
 Medveczky Jenő 170
 Megyaszó (H) 15
 Méhes László 217–220
 Méhes Lóránt 217–219, 221
 Meichsner, Andre 257
 Meixner család 257
 Melchizedek 303, 305
 Méliusz Juhász Péter 75, 195
 Meller Simon 177–178
 Mende Valér 147–150, 195
 Mengozzi Colonna, Girolamo 105
 Messalina, Valeria (Lycisca) 76–77
 Messerschmidt, Franz Xaver 303
 Messinger Alajos 154
 Mészáros Ágnes 13
 Mészáros Benedek 89
 Mészáros Mátyás 268
 Mészáros Zsolt 14
 Mészkeverő Mátyás 87
 Mészöly Miklós 214
 Metternich család 136
 Meucci, Vincenzo 337
 Meyerbeer, Giacomo 112
 Meyer-Graefe, Julius 355
 Mezőcsát (H) 115–116
 Michail ieromonach 270

Michail szerzetes pap 270
 Michelangelo Buonarroti 263, 320
 Miercurea Ciuc → Csíkszereda
 Mies van der Rohe, Ludwig 325
 Mihalik Dániel 356, 358
 Mihalik József 154
 Mihalik Sándor 179
 Mihály arkangyal 33–34, 95, 303, 305
 Miklós Ödön 155
 Miklós, Szent 13, 95, 303–304
 Miklóstelke (Cloașterf, RO) 47, 52–54
 Milánó (Milano, I) 64, 136, 237, 312, 330
 Milano → Milánó
 Milliken, William M. 180
 Millisits Máté 14
 Minerva 336
 Miskolc (H) 93–94, 164, 201, 205, 305, 356
 Moacăsa → Maksa
 Mocsó Antal 98
 Modena (I) 26–27, 309–312, 314
 Modok Mária 190–191
 Mohács 65, 184
 Mohácsi Halász Miklós 87
 Mohamed, IV. 87
 Moiret Ödön 169, 172
 Mokry Mészáros Dezső 14, 172–173, 201–205
 Molanus, Johannes 72
 Molnár C. Pál 172
 Molnár Farkas 243
 Molnár János 285–286
 Molnár József 346
 Molnár Katalin 141
 Monet, Claude 211
 Montenuovo, Alfréd herceg 160
 Monterinaldi, Papo di Geppo de 59
 Monterinaldi család 59
 Montesenario (I) 337
 Montevarchi (I) 237
 Mór, Szent 103, 156
 Moravánszky Ákos 121
 Moré Ferenc 87
 Móricz Zsigmond 141
 Moritzburg (D) 159
 Moșna → Muzsna
 Mosonmagyaróvár (H) 201
 Mozart, Wolfgang Amadeus 112, 319
 Mózes 94–95, 336
 Muckenhaupt Erzsébet 67
 Muhi-pusztá (mai neve: Muhi, H) 201
 Munkácsy Mihály 189, 343
 Murán → Murány, Murányalja
 Murány (Murán, SK) 97–98
 Murányalja (Murán, SK) 97–98
 Murányi Éva 204
 Muszli effendi budai defterdár 87
 Muzsna (Moșna, RO) 46–47, 54
 München (D) 170, 190, 358
 Mürzsteg (A) 159–160, 162

N

N. Dávid Ildikó 285
 N. Kis Tímea 14
 Nádas Péter 15, 211–215

Nádler Róbert 162
 Nádudvari Sámuel 285
 Nagg 207, 209–215
 Nagy Ildikó 189
 Nagy Károly 148
 Nagy Kriszta 224–226
 Nagy Mihály (Csáni), nemes 43
 Nagy Sándor 162, 169–173
 Nagy Sándor János 196
 Nagy Virgil 127, 148
 Nagybalog (Veľký Blh, SK) 97–98
 Nagybánya (Baia Mare, RO) 185, 358
 Nagybaromlak (Valea Viilor, RO) 47, 51–55
 Nagyenyed (Aiud, RO) 48
 Nagykároly (Carei, RO) 303
 Nagykemező (Tárnava, RO) 51–52
 Nagykőrös (H) 87–89
 Nagyselyk (Șeica Mare, RO) 46, 51–52
 Nagysink (Cincu, RO) 47, 51–52, 54–55
 Nagyszeben (Sibiu, RO) 46–47, 142
 Nagyszentmiklós (Sânnicolau Mare, RO) 204
 Nagyszombat (Trnava, SK) 64–65, 68, 268–270, 285
 Nagyszombati Mihály, pozsonyi kanonok 65
 Nagyvárad (Oradea, RO) 57, 148, 345
 Nákó Berta 191
 Nándorfehérvár (Belgrád, SK) 333–334, 336, 348
 Napoli → Nápoly
 Nápoly (Napoli, I) 201
 Náray Aurél 172–173
 Nardi, Carlo 338
 Nasztrida-család 128
 Naxosz (GR) 93
 Neckh, Joseph 269
 Nell 207, 209
 Néma Istvánné 88
 Nemes Elza 189, 191
 Nemesgörzsöny (H) 198
 Németh István 232
 Németh Lajos 189
 Neogrady Antal 156
 Néray Katalin 217
 Nerli, Tanai de' 337
 Nerli család 334
 Nesi, Giovanni 261
 Nétus (Netuș, RO) 52
 Netuș → Nétus
 Neuschloss Kornél 141
 Nevegy (H) 249
 New York (USA) 57, 60, 179, 235, 244
 Newton, Isaac 241, 243
 Ney Béla 319–320
 Niederösterreich → Alsó-Ausztria
 Nietzsche, Friedrich 169
 Nikodémus 105
 Nimród 202
 Noé 270, 286, 303, 305
 Nolipa István Pál 221
 Nou → Szászújfalú
 Novak, Aron 87
 Nové Zámky → Érsekújvár
 Nový Dvůr (CZ) 235–238

Noyon (F) 197
 Nürnberg (D) 324–325
 Nyári István 217–219, 221
 Nyílasy Sándor 358
 Nyírbátor (H) 53–55

O

Oberschall Magda, Bárányné 293
 Ocna Sibiului → Vízakna
 Ócsa (H) 103
 Odorheiu Secuiesc → Székelyudvarhely
 Offenbánya (Baia de Arieș, RO) 142
 Oláh Miklós, esztergomi érsek 63, 65
 Olbert Mariann 15
 Olbrich, Anton 112
 Olbrich, Joseph 112
 Olgyay Ferenc 156
 Oltai Kata 15
 Opatija → Abbázia
 Oradea → Nagyvárad
 Orbán Balázs 43, 45–47
 Orbán János 15
 Orbán, VIII. 72
 Ordacsehi (H) 249
 Orglmeister, Gustav 161
 Orgovány (H) 87
 Origenész 72
 Oroszi Antal 131
 Ország Tibor 213
 Osijek → Eszék
 Osl nemzetség 35
 Ostfi Domokos macsói bán 36
 Ostfi Miklós macsói bán 36
 Ostfi család 36
 Ótorda, Torda városnegyede (Turda Veche, RO) 43–44, 46–48
 Ottlik Iván 159
 Ottokár, II. (Přemysl) 110, 254
 Ovidius 78
 Owens, Jesse 324

Ö

Ölvédi (Ölvödi, Ölvödy) András
 kecskeméti református lelkész 90
 Örley, Robert 159
 Ötvös (Eötvös) Szabó István 89
 Ötvös Balázs 89
 Ötvös György 89
 Ötvös Péter 89
 Özséb, Boldog 104

P

Paál István 207–208
 Paatz, Wolfgang 337
 Pace, Ranieri del 334–335
 Packh, J. B. 312
 Paczka Ferenc 170
 Paczka Kornélia 189, 191
 Padányi Gulyás Jenő 197
 Padova (I) 57
 Pagnini, Sante 262
 Paizs-Göbel Jenő 185
 Pajaro, Francesco 137
 Pál Linda 12
 Pál, Remete Szent 104

- Pál, Remete Szent 104
Pál, Szent 68, 95, 303, 306, 335, 343–344
Pálffy Miklós 97
Pálffy család 136
Palladio, Andrea 286–288
Pallos Lajos 293
Pandur Ildikó 294
Pap Henrik 153
Pap István 267
Papp Oszkár 350
Papp Sándor 183
Parajd (Praid, RO) 142
Parent, Clément 122–123
Paris → Párizs
Parisi, Iole 237
Párizs (Paris, F) 13, 23, 118–119, 136, 153–157, 173, 178, 183–184, 190, 195, 201, 217, 317–320, 356
Párma (Parma, I) 24, 26–28
Parma → Párma
Parmigianino 81
Pártos Gyula 122, 320
Paskal (Pascall), Georg 93
Passau (D) 253
Passaui János 255
Passaui Krisztián 255
Passerini, Luigi 57–58
Paszkál, Szent 335
Pásztor Emese 293
Pásztor János 357, 359
Pavis, Patrice 208
Pawloski, Melchior 298
Pawson, John 235
Pázmány Péter, esztegomai érsek 64, 110, 268, 270
Pecz Samu 148
Pécs (H) 31, 51, 53, 63, 122, 150, 163–164, 195, 198, 330
Pedjko Zina 189
Pekár Gyula 131
Pepys, Samuel 83
Peraldus, Guillelmus 76
Percy, Algernon 81
Peregrin Kálmán 335
Pergamon (TR) 244
Perlrott Csaba Vilmos 357
Perneczky Géza 217
Perrault, Claude 287
Perugino (Pietro Vannucci) 263
Perzsia 159
Péter, Alcantarai Szent 337
Péter, Guillelmus fia, újtordai plébános 43
Péter, I. Nagy 333
Péter, Szent 95, 103, 303, 306, 335, 343–344
Petőfi Sándor 319, 359
Pétő Kovács 87
Petrovics Elek 178–179
Pfeffel, Johann Andreas 268, 274
Philander, Guillaume 286
Picasso, Pablo 184, 187
Piccolomini, Enea Silvio 333
Pichler, Caroline 110
Pico della Mirandola, Gianfrancesco 261
Pico della Mirandola, Giovanni 261
Pigler Andor 135
Piles, Roger de 82
Pilgram, Anton 257
Piliscsaba (H) 198
Pilisszentkereszt (H) 21
Pisa (I) 335
Pisani, Giuseppe 309–314
Pistoia (I) 334
Pitti, Bonaccorso di Luca 58
Planiscig, Leo 177, 180
Platón 286
Poccetti, Bernardo 336
Podjebrád György 111
Pogány Frigyes 233
Pogány Mór 141
Pohárnok Mihály 231
Pohorella (SK) 97–98
Polcz Alaine 214
Poliziano, Angelo 261
Poll Hugó 356, 358
Pollock, Jackson 186, 220
Pope-Hennessy, John 136
Popović, Dionisiziosz 93–94
Poppovits, Cesar 159
Pornó (Pornóapáti, H) 63
Pornóapáti (H) 330
Porto Maurizio, Leonardo da 337
Pozsony (Bratislava, SK) 20, 54, 63–65, 68, 97, 156, 253–257, 269, 311
Prága (Praha, CZ) 20, 111–112, 269, 334
Praha → Prága
Praid → Parajd
Prajda Katalin 14
Prato (I) 262, 335
Prázsmár (Prejmer, RO) 46–47
Prejmer → Prázsmár
Prešov → Eperjes
Prevesa (GR) 336
Prixner, Gottfried 268–269, 273, 281
Prokopie igumen 270
Prokopp Mária 309
Prométheus 320
Proust, Marcel 136
Provence (F) 23–24, 27
Prutscher, Otto 159–160
Pucer, Caspar 68
Puchheim, Elisabeth von 256
Puchspaum, Hanns 256–257
Pugliani, Domenico 337
Pukanec → Bakabánya
Pulszky Károly 135, 137
Purgly család 144
Puskás Bernadett 267, 270
Puskás László 303
Q
Quittner Zsigmond 161
R
Raáb Ervin 169
Rácz Miklós 13, 116
Radéczy István, egri püspök 66
Radisics Jenő 115, 116, 178
Rados Jenő 98, 121
Raffay Endre 13
Rahier, P. L. 298
Rákóczi Ferenc, II. 97, 99, 112, 356
Rákóczi György, I. 88, 197
Rakovac → Dombó
Rantucci, Tecla 237
Rauscher Lajos 320
Rebeka 343–345
Redi, Tommaso 333–338
Rédner Márta 213
Régen (Reghin, RO) 48
Reghin → Régen
Reinisch, Hans 68
Reissmann Károly Miksa 116
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 16
Remsey Ágnes 173
Remsey Jenő 169, 171–173, 197
Remsey Sándor 173
Reni, Guido 84
Rényi András 15
Rerrich Béla 142
Resimini, Luigi 137
Ressel, Joseph 319
Révész Emese 13
Révész Imre 356, 358
Révész Sámuel 127
Révész Sándor 183
Richa, Giuseppe 335
Richardson, Henry Hobson 147
Richental, Ulrich 57
Richter, Hans Alfred 159
Rietti 137
Rimanóczy Kálmán 128, 130–131
Ringbom, Sixten 59
Rippl-Rónai József 184, 357, 359
Riszeg-tető (RO) 142
Ritoók Emma 189
Rivière, Joan 227
Rizzi, Alberto 137
Robbia, Andrea della 262–263
Robbia, Francesco della (Fra Ambrogio) 262
Robbia, Luca della 262
Robbia, Marco della (Fra Mattia) 262
Robbia család 263
Rodin, François-Auguste-René 338
Rodostó (Tekirdağ, TR) 356
Rókus, Szent 103
Róma (Roma, I) 64, 73–74, 76, 179, 270, 282, 285–286, 312, 317, 324, 335–336, 338, 355
Roma → Róma
Rombach, Leopold 207–208
Romhányi (H) 87
Róna Emy 190
Róna Klára 191
Roşia Montană → Verespatak
Rostás Mátyás 103
Rostás Tibor 13, 23
Róth Manó 150, 195
Róth Miksa 162, 196
Rozgonyi Péter, egri püspök 63
Rózsa Miklós 356–357
Rózsa Miklós, ifj. 204
Rózsavölgyi Andrea 14
Rozsnyai József 13
Rubens, Pieter Paul 82

- Rubik Ernő 233
 Rubovics Márk 356, 358
 Ruda, Jeffrey 57
 Rudnay Gyula 169, 357–359
 Rudnay Sándor 309–314
 Rudolf, IV. 254
 Rudolph, Stella 336–338
 Ruff, Franz 324
 Ruff, Ludwig 324
 Romy Károly 312
 Rupp Imre 344
 Ruskin, John 136, 357, 359
 Ruvo (I) 25
 Rzebitschek, Gustav 112
- S**
 S. Nagy Katalin 189
 S. Schossberger Klára 191
 Saarinen, Eliel 147
 Sacconi, Carlo Antonio 336
 Sacheri, Giovanni 320
 Sagrestani, Giovanni Camillo 334, 336
 Saint Denis (F) 242
 Saint-Gilles-du-Gard (F) 26
 Sajóecseg (H) 201, 203
 Salamon király 19, 286, 303, 305
 Salutati, Coluccio 261
 Salvatore da Horta, Szent 337
 Salvini 337
 Salzburg (A) 65, 127
 Sámuel Kornél 170
 Sanderson, William 82
 Sándor Béla 183
 Sándor, VII. 335
 Sandart, Joachim von 84
 Sankt-Peterburg → Szentpétervár
 Sannicolau Mare → Nagyszentmiklós
 Sântimbru → Marosszentimre
 Santo Stefano a Campi (I) 59
 Sapiti, Agnola di Bernardo 57–60
 Sapiti család 59
 Sárd (Șardu, RO) 48
 Șardu → Sárd
 Sarkadi Péter 217, 220–221
 Sárospatak (H) 196, 205, 303
 Sárvári Pál 285
 Sárvár-Újsziget (H) 66
 Saschiz → Szászkézsd
 Sasvári László 303
 Sauberskirchen, Eleonore von 100
 Savonarola, Girolamo 261–263
 Schaffhauser, Elias 268–269, 276
 Schaur 277
 Schinkel, Karl Friedrich 325
 Schmahl Henrik 13, 127–131
 Schmidegg Frigyes 103
 Schmidt József 348
 Schmidt Miksa 137
 Schmidt Péter 12
 Schmidt, Anton 100–101
 Schmit(t)ner, Franz Leopold 269, 277–278
 Schnitzer, Joseph 261
 Scholtz Róbert 344
 Schomberg György/Georg 256–257
 Schreier, Ulrich 65
 Schroth, Andreas 310, 312
 Schroth, Josef 309
 Schubert, Franz 112
 Schulek János 161
 Schütte, Ulrich 285
 Schwaben → Svábföld
 Schwäbisch Gmünd (D) 53
 Scolari, Andrea di Filippo 57–60
 Scolari, Caterina di Matteo 58
 Scolari, Donato di Rinieri 58
 Scolari, Filippo di Rinieri 58–60
 Scolari, Filippo di Stefano (Ozorai Pipó) 57–59
 Scolari, Francesca di Matteo (Checca) 58–60
 Scolari, Francesca di Rinieri 58
 Scolari, Giambonino (Giovanni) di Rinieri 58
 Scolari, Giandonato di Giambonino 58–59
 Scolari, Lorenzo di Francesco 58
 Scolari, Lorenzo di Rinieri 57–59
 Scolari, Mattea di Matteo 58
 Scolari, Matteo di Stefano 57–60
 Scolari, Riniero 58
 Scolari, Stefano di Francesco 58
 Scolari-Buondelmonte család 57
 Scolari család 57–60
 Scott, Baillie 143
 Sebeș-Alba → Szászsebes
 Sebestyén, Szent 103, 294
 Sebestyén, Szent 103, 294
 Segesvár (Sighișoara, RO) 47, 52, 54, 154
 Seguso, Angelo és Lorenzo 137
 Șeica Mare → Nagyselyk
 Selmečbánya (Banská Štiavnica, SK) 99
 Selymes János 90
 Semsey Balázs 13
 Senta → Zenta
 Sepeghy Boldizsár 214
 Sepsiszentgyörgy (Sfântu Gheorghe, RO) 142
 Sept Fons (F) 235
 Serényi Béla, gróf 159
 Serfőző Szabolcs 14
 Serlio, Sebastiano 286–288
 Sevilla (E) 128
 Sey Katalin, Bíróné 293
 Sfântu Gheorghe → Sepsiszentgyörgy
 Shakespeare, William 83
 Sher-Gil, Amrita 189
 Shvoy Lajos püspök 104
 Sibiu → Nagyszeben
 Siena (I) 184
 Sighetu Marmăției → Máramarosziget
 Sighișoara → Segesvár
 Simay Imre 183
 Simon apostol 95, 305
 Sinkó Katalin 349
 Sinkovits Péter 217
 Sipeki Balás Béla 143
 Sistovác (SRB) 270
 Sità, Michele 12
 Sitno → Sztinya
 Skidmore Owings & Merrill 323
 Śląsk → Szilézia
 Solimena 106
 Solt (H) 87
 Soltész Elemér 196
 Sóly (H) 115–118
 Solymos Péter 213
 Somorja (H) 54
 Sontag, Susan 227
 Sopron (H) 198
 Soukup, Jan 235
 Sovata → Szováta
 Sőregi János 203
 Speer, Albert 323–324
 Spinning, Laurenz 256–257
 Spišský Štvrtok → Csütörtökhely
 Srem → Szerémség
 Sremska Mitrovica → Szávaasztendemer
 Sri Lanka → Ceylon
 Srijem → Szerémség
 Stalin, Joseph 323
 Stana → Sztána
 Stancarus, Franciscus 75
 Stanetti, Dionysius 100–101
 Stark 156
 Steffek Albin 104
 Steinbach Gábor 157
 Steinberg, Ronald M. 262
 Steindl Imre 320
 Stengel, Heinrich 256
 Stern Károly 129
 Stern, Robert, I. M. 323
 Strauss, Johann id. 112
 Strauss, Johann ifj. 112
 Stremț → Diód
 Strobl Alajos 162
 Ströber, Franz 110
 Stuart, Frances 14, 81–84
 Sturm, Leonhard Christoph 286–288
 Stuttgart (D) 323
 Stüler, Friedrich August 325
 Subotica → Szabadka
 Suger apát 242
 Șumuleu Ciuc → Csíksomlyó
 Șura Mică → Kiscsűr
 Süle Ágnes Katalin 12–13
 Sümegi György 123
 Svábföld (Schwaben, D) 255
 Svätý Anton → Hontszentantal
 Swarzenski, Georg 177
 Sydenham (GB) 127
 Szabadka (Subotica, SRB) 359
 Szabadszállás (H) 90
 Szabó Ákos 217
 Szabó Benke Róbert 227
 Szabó Imre 197
 Szabó István 89
 Szabó István református püspök 198
 Szabó László 198
 Szabó Tekla 13
 Szabolcs (H) 63
 Szabolcsi Hedvig 285
 Szakács Béla Zsolt 13
 Szána György 88
 Szászbuda (Bunești, RO) 46, 53
 Szászegerbegy (Agârbiciu, RO) 51–52

- Szászkézd (Saschiz, RO) 53
 Szászsebes (Sebeş-Alba, RO) 142
 Szásztörpény (Târpiu, RO) 46–47, 54
 Szászújfalú (Nou, RO) 51–52, 55
 Szatmárcseke (H) 204
 Szávaszentdemeter (Sremska Mitrovica, SR) 31, 34–39
 Széchényi Ferenc 367
 Széchenyi István 319
 Szécsény (H) 97
 Szécsényi József 303
 Szécsi Zsolt 122
 Szeder Fábián 313
 Szeged (H) 51, 89, 232, 355, 357–359
 Szegedi Albert 205
 Szegedi Kis István 195
 Szegi (H) 303
 Székely Bertalan 170
 Székely Gábor 14
 Székely Miklós 13, 15
 Székelykeresztúr (Cristuru-Secuiesc, RO) 46
 Székelyudvarhely (Odorheiu Secuiesc, RO) 142
 Székesfehérvár (H) 51, 103, 330
 Szekszárd (H) 110
 Széless György 23
 Szeli Ildikó 207, 209
 Szemlér Lőrinc 136
 Szenci Molnár Albert 197
 Szenczi Ötvös István 89
 Szenes Fülöp 170
 Szente-Mágocs nembéli Demeter mester 31
 Szente-Mágocs nembéli Elek 31
 Szente-Mágocs nembéli Tamás bosnyák püspök 31
 Szentendre (H) 94, 185–186, 218
 Szenternye (Mačvanska Mitrovica, SRB) 35
 Szentes (H) 196, 355
 Szentgyörgyi István 170
 Szentjóbby Tamás 219
 Szentkatolnai Bálint Benedek 183
 Szentlászló (RO) 142
 Szentlőrinc (H) 89
 Szentpétervár (Sankt-Peterburg, RUS) 333
 Szepht Henrik 65
 Szerdahelyi Gábor 269–270
 Szerdahelyi Károly 198
 Szerémség (Srijem, Srem, HR, SRB) 35
 Szerencs (H) 305
 Szeszlér Sándor 155–157
 Szigetmonostor (H) 198
 Szigyártó Mihály 87
 Szigyártó Mihály 89
 Szijj Ferenc 214
 Szikszó (H) 89
 Szilágyi András 293
 Szilágyi Erzsébet 348–349
 Szilágyi Ferenc 198
 Szilárdfy Zoltán 267
 Szilézia (Śląsk, PL) 100, 112
 Szinyei Merse Pál 183, 356, 358
 Szinnyei-Merse Pál 142, 190
 Szitnya (Sitno, SK) 97, 99–100
 Szivessy Tibor 127
 Szívós Erika 191
 Szkalnitzky Antal 320
 Szlányi Lajos 356, 358
 Szlávic László, ifj. 198
 Szokolya (H) 87
 Szolnok (H) 207–208, 358
 Szombathely (H) 105, 217, 355
 Szováta (Sovata, RO) 142
 Szőke Balázs 13
 Szőnyi István 184
 Szőri József (Szőry) 357–359
 Szpiridon, Szent 95
 Szrogh György 232–233
 Sztána (Stana, RO) 141–142
 Sztelek Dénes 172–173
 Szvoboda D. Gabriella 343
- T**
 Táblás (Dupuş, RO) 46–47
 Tábori Kornél 190
 Tac, Josef 219
 Tádé apostol 95
 Tagliacozzo, Giovanni da 333–334, 336, 338
 Takács Imre 23, 27
 Tamás apostol 303, 305
 Tamás, Aquinói Szent 334
 Tancsa Márton 87
 Tar György 88–89
 Tar H 51
 Tar Illés 89–90
 Taranto, Elena di 237
 Taranto, Patrizia 237
 Tarcál (H) 303
 Târgu Mureş → Marosvásárhely
 Tárkányi Béla 111
 Tarnaszentmária (H) 329–331
 Târnava → Nagykemező
 Târpiu → Szásztörpény
 Tasnády S. Attila 14
 Tass (H) 89, 90
 Tassi, Marika 237
 Tata (H) 310
 Tatár Sarolta 15
 Tátray Lajos 163
 Tattay Ilona 191
 Tekirdağ → Rodostó
 Telcs Ede 170
 Telegdi Miklós, nagyszombati kanonok 68
 Telekesy István 268
 Teleki Béla 198
 Teleki Samu, gróf 162
 Tepl (CZ) 235
 Tevan Andor 183, 186
 Than Mór 111, 343–350
 Thék Endre 156–157
 Thomar (Tomar, P) 179
 Thonet fivérek 123, 160
 Thordai András 71
 Thuri Pál 197
 Tiburctelke, eltűnt település Kolozs vármegyében (RO) 43
 Tiepolo, Giovanni Battista 105–106, 136
 Tihany (H) 21
 Tímár Pál 205
 Timon Sámuel 269
 Tiringier Ferenc 150
 Tischler, Anton (Antal) 269, 280
 Tiszaúcskés (H) 89
 Tiziano, Vecellio 82
 Tizzano (I) 59
 Tlemcen (DZ) 128
 Tokaj (H) 156, 303
 Tolnai Lajos 141
 Tombor Ilona 116–117
 Tompos Lilla 293
 Topánfalva (Câmpeni, RO) 142
 Topolčianky → Kistapolcsány
 Torda (Turda, RO) 43–45, 48, 142
 Tordai Bálint, polgár 43
 Torino (I) 237
 Torma Ágnes 13
 Torma Zsófia 190
 Tormay Béláné 142
 Tormay Cecil 141–145
 Tornallyay Éva 13
 Tornyai János 355–359
 Toroczkai-Vigand Ede 143, 145
 Torre, della 137
 Tószeg (H) 89
 Tóth Áron 15
 Tóth Bálint 12
 Tóth Beáta 13
 Tóth Csaba 293
 Tóth Imre 197
 Tóth István 170
 Tóth Melinda 23
 Tóth Sándor 23–24, 27
 Tótkisfalva (Vieska, SK) 270, 280
 Tournus (F) 331
 Trani (I) 24
 Transilvania → Erdély
 Trau (Trogir, HR) 25
 Trefort Ágoston 344
 Trento → Trident
 Treviso (I) 58
 Trident (Trento, I) 64
 Trieste → Trieszt
 Trieszt (Trieste, I) 93, 310
 Trnava → Nagyszombat
 Trogir → Trau
 Trotta, Luigi 336
 Tunis → Tunisz
 Tunisz (Tunis, TN) 201
 Turai Hedvig 189
 Turda → Torda
 Turda Nouă → Újtorda
 Turda Veche → Ótorda
 Tüskés Anna 13
 Tüskés Gábor 267
 Tüskevár (H) 51
- U**
 Újfalu Ferenc 285–288
 Újhartyán (H) 141
 Újtorda, Torda városnegyede (Turda Nouă, RO) 13, 43–48
 Ulászló, II. 43
 Undi Mariska 173

Ungvári Gergely generális inspector 87
 United States of America → Amerikai
 Egyesült Államok
 Unterberger, Ignaz 101
 Urioste y Velada, José 153

Ü

Üveges Imre 87

V

Vác (H) 88, 144, 217
 Vadas Ferenc 154
 Vadas József 231, 234
 Vahot Imre 111
 Vajda Júlia 189–190
 Vajda Lajos 185, 190
 Vajdahunyad (Hunedoara, RO) 142, 153, 244, 320, 347
 Valcău → Magyarvalkó
 Valea Viilor → Nagybaromlak
 Valkó (H) 142
 Valori, Francesco 263
 Valori család 263
 Vámos Ferenc 123
 Van Gogh, Vincent 219, 338
 Ván Hajnalka 14
 Várallyay Réka 15
 Varese, Cristoforo da 334
 Varjú Elemér 179
 Varkoly László 217, 220–221
 Vásárhelyi György 198
 Vasari, Giorgio 262–263, 335, 337
 Vastagh György 157, 162
 Vaszary János 171, 183, 185, 187, 356–358
 Vătășianu, Virgil 46
 Vauchez, André 334
 Végh Pál 103
 Végveresmarti Sámuel szabadszállási
 református lelkész 90
 Velence (Venezia, I) 13, 105, 135–137, 163, 268
 Velké Trnė → Csukárd
 Velký Blh → Nagybalog
 Velť → Völč
 Venezia → Velence
 Venus 82
 Vép (H) 135
 Verancsics Antal, esztergomi érsek 14, 63–68
 Vercruys, Theodore 336
 Verdon, Timothy 262

Veres Pálné 190
 Veresegyház (H) 87
 Veresmarti Lázi Péter kecskeméti
 református lelkész 90
 Verespatak (Roșia Montană, RO) 142
 Véri Dániel 15
 Verino, Ugolino 261
 Vernio, Bardi di 335
 Verona (I) 25
 Veronika, Szent 106
 Vértesacska (H) 15, 103–107
 Vértesszentkereszt (H) 27
 Veszprém (H) 19, 21, 31, 34
 Vető János 218
 Vézelay (F) 331
 Vicchiomaggio (I) 57, 59–60
 Victor János 196
 Vidor Leó 155
 Vidra Ferenc 303
 Vieska → Tótkisfalu
 Vignola, Giacomo Barozzi da 286–288
 Világos (H) 111
 Villalpando, Juan Bautista 286–288
 Villari, Pasquale 261
 Vilmos császár 325
 Vincze Gabriella 15
 Visegrád (H) 13, 19–20
 Viștea → Magyarvista
 Vitali, Johann Baptist von 312, 314
 Vitéz János 347
 Vitruvius 285–288
 Vivarini, Bartolomeo 334
 Vízakna (Ocna Sibiului, RO) 46
 Vizkelety Béla 111
 Vogel 109
 Voll, Karl 355
 Völč (Velť, RO) 51–52
 Vyšný Blh → Felsőbalog

W

Wadding, Lucas 335
 Waller, Edmund 82
 Washington DC (USA) 180
 Weber Antal 320
 Weber Henrik 111, 348
 Wehli Tünde 23–25
 Weidler, Johann Friedrich 287
 Weinwurm Antal 118
 Weisz Attila 13
 Weres Máté, tordai pogár 43
 Wesselényi Ferenc, gróf, nádor 87

Wesselényi Pál 87
 Wesselényi-Garay Andor 15
 Wien → Bécs
 Wilde, Oscar 355
 Wildner Mária, Glatz Oszkárné 190
 Winchester (GB) 72
 Wittenberg (D) 68
 Wolfpassing (A) 100
 Wotton, Henry 286–288
 Wright 159
 Wurm, Albrecht 256
 Würzburg (D) 106

Y

Ybl Ervin 343, 346–347, 349
 Ybl Miklós 127, 320, 343–350

Z

Zaboreczky Ferenc 150
 Zádor Anna 178–179, 314
 Zakariás 95
 Zalaegerszeg (H) 198
 Zaláu → Zilah
 Zanolini, Vita 237
 Žáry, Juraj 255
 Zebegény (H) 164
 Zeller Sebestyén 269–270, 278
 Želovce → Zsély
 Zemplényi Magda 190
 Zemplényi Tivadar 170
 Zenta (Senta, SRB) 268, 274
 Zichy Péterné 100
 Zichy család 98, 101, 136
 Zilah (Zaláu, RO) 90
 Žižka, Jan 110
 Zombori Mónika 15
 Zombory Lajos 356, 358
 Zrínyi Miklós (1508–1566) 110
 Zrinyifalvi Gábor 217, 220–221
 Zrumeckzy Dezső 13, 141–145, 164
 Zrumeckzy Kálmán 141
 Zürich (CH) 67–68, 178, 183
 Zwickau (D) 118
 Zwingli, Ulrich 195–197
 Zsély (Želovce, SK) 97
 Zsigmond, Luxemburgi, I. 45, 255–257
 Zsófia királyné 256
 Zsoldos Emese 14
 Zsolnay Vilmos 122

Arany Erzsébet MA-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet Szak, Budapest, arany.e@gmail.com

Áts Írisz MA-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet Szak, Budapest, irisz.ats@gmail.com

Benkő Zsuzsanna PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet PhD program, Budapest, zsuzsibenko@gmail.com

Bibó István művészettörténész

Büki Barbara *művészettörténész*, múzeumpedagógus, Magyar Nemzeti Galéria, Közönségkapcsolati Osztály, bukibarbara@freemail.hu

Gál-Mlakár Zsófia PhD-hallgató, Miskolci Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola, gal.mlakar@gmail.com

Jakab Péter PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar; középiskolai tanár, ELTE Apáczai Csere János Gyakorlógimnázium, jakpet@freemail.hu

Jankovics Norbert művészettörténész, régész, Kulturális Örökségvédelmi Szakszolgálat, 1036 Budapest Dugovics T. tér 13-17. norbert.jankovics@gmail.com

Kokas Nikolett művészettörténész, kokasniko@freemail.hu

Koruhely Nikoletta MA-hallgató, Pázmány Péter Katolikus Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet Szak, Piliscsaba, nkoruhely@yahoo.co.uk

Körmendy Klára Anna MA-hallgató, Istituto Universitario Sophia, (Loppiano - Incisa in Val d'Arno, klari@kormendy.hu

Mecsi Beatrix PhD egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Távolkeleti Intézet, 1088 Budapest Múzeum krt. 4/F 15/3. bmecsi@hotmail.com

Mészáros Ágnes művészettörténész, Magyar Tudományos Akadémia, Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, H-1014 Budapest Táncsics Mihály utca 7. meszaros@zti.hu

Mészáros Zolt PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Összehasonlító Irodalomtudomány Doktori Program, meszzso@gmail.com

Millisits Máté művészettörténész, új- és legújabbkori történeti muzeológus, Magyar Műszaki és Közlekedési Múzeum Öntödei Múzeuma, Budapest, matteodibudapest55@gmail.com

N. Kis Tímea PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudomány Doktori Iskola Barokk Magyar Irodalom Doktori Program, kis.timea1@gmail.com

Olbert Mariann PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, 1122 Bp. Csaba u. 7/A, olbertmariann@gmail.com

Oltai Kata kurátor, *múzeumi* kulturális menedzser, Ludwig Múzeum Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, oltai.kata@ludwigmuseum.hu

Prajda Katalin PhD-hallgató, European University Institute, Department of History and Civilization, katalin.prajda@eui.eu

Raffay Endre egyetemi tanársegéd, Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Művészettörténet és Elmélet Tanszék, raffayendre@yahoo.com

Rákossy Anna művészettörténész, Incoronata, Mátyás-templom Kulturális Központja, anna_rakossy@yahoo.de

Rostás Tibor művészettörténész

Rózsavölgyi Andrea PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, rozsavolgyi_andrea@yahoo.com

Schmidt Péter történész, PhD-hallgató, *Universität Wien*

Semsey Balázs muzeológus, Iparművészeti Múzeum, Bútorgyűjtemény, 1091 Budapest, Üllői út 33-37. semsey.balazs@imm.hu

Simon Kata PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művelődéstörténet Doktori Program; levéltáros, történész, Budapest Főváros Levéltára, 1139, Budapest, Teve u. 3-5. simonk@bparchiv.hu

Süle Ágnes Katalin PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Történelemtudományi Doktori Iskola, Művelődéstörténeti Doktori Program, Budapest; sule_agnes@yahoo.de

Székely Gábor PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Történelemtudományi Doktori Iskola, Kora Újkori Magyar Történeti Program, Budapest; MA-hallgató, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Építésmérnöki Kar, Műemlékvédelmi Szakmérnöki Szak; 6000 Kecskemét, Szüret utca 14. szega8@freemail.hu

Székely Miklós PhD művészettörténész, muzeológus, Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, szekely.miklos@gmail.com

Szerdahelyi Márk művészettörténész, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Nyilvántartási Iroda, szerdahelyi.mark@gmail.com

Szőke Balázs PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Doktori Iskola; Szépművészeti Múzeum, Irattár, szokebalazs@freemail.hu

Tasnády S. Attila PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Doktori Iskola, atasnady@freemail.hu

Tatár Sarolta PhD-hallgató, Pázmány Péter Katolikus Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar; történész, művészettörténész, filozófianár, sarolta_tatar@hotmail.com

Terei György régész, Budapesti Történeti Múzeum, 1014 Budapest, Szent György tér 2. tereigy@mail.btm.hu

Torma Ágnes MA-hallgató, Pázmány Péter Katolikus Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet Szak, Piliscsaba, tormagnes@gmail.com

Tornallyay Éva művészettörténész, eva.tornallyay@gmail.com

Tóth Áron PhD művészettörténész, Műemlékek Nemzeti Gondnoksága, Adattár

Tóth Beáta MA-hallgató, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, 6000 Kecskemét Felsőszéktó 39/A, toth.bea13@gmail.com

Tóth Károly PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest; senior hallgató, Eötvös József Collegium; művészettörténész, MissionArt Galéria, Budapest, vasarhelyk@gmail.com, toth_k@freemail.hu

Tüskés Anna PhD Magyar Tudományos Akadémia, Irodalomtudományi Intézet, Illyés Gyula Archivum, tuskés.anna@gmail.com

Ván Hajnalka művészettörténész, Jankay Gyűjtemény és Kortárs Galéria, Békéscsaba, onehajni@gmail.com

Veress Ferenc művészettörténész, PhD-hallgató, *Università La Sapienza di Roma*, Facoltà Scienze Umanistiche, Dipartimento Storia dell'Arte, veressf@gmail.com

Vincze Gabriella PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest, vinczegabriella@chello.hu

Weisz Attila egyetemi tanársegéd, Képzőművészeti Egyetem, Kolozsvár, weiszattila2002@yahoo.com

Wesselényi-Garay Andor PhD docens, Debreceni Egyetem Műszaki Kar, Építésztechnika Tanszék, wga418@invitel.hu, wga418@gmail.com

Zombori Mónika MA-hallgató, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, esztétika-művészettörténet szak, Piliscsaba, zomborimonika85@gmail.com

Zsoldos Emese művészettörténész, Szépművészeti Múzeum, Kulturális Örökség Kutató és Dokumentációs Osztály 1068 Budapest, VI. Szondi u. 77. msezsoldos@freemail.hu

Felelős kiadó: Székely Miklós, a CentrArt Egyesület elnöke

Nyomdai munkák:

Felelős vezető:

ISBN 978-963-88825-0-9